

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN MUSIK

VON

C. F. WEITZMANN.

Mit einer **Musikbeilage,** enthaltend

die sämmtlichen noch vorhandenen Proben altgriechischer Melodien

und

vierzig neugriechische Volksmelodien.

BERLIN.
VERLAG VON HERMANN PETERS.

1855.

Inhalt.

Die Geschichte der griechischen Musik bietet ein abgeschlossenes, in sich vollendetes Ganzes dar. Sie giebt uns das Bild einer glücklich aufkeimenden, die schönsten Blüthen entwickelnden und endlich in formlose Trümmer zerfallenden Kunst und ist deshalb wohl geeignet, unsere Theilnahme zu erwecken und uns zu Vergleichen mit unserer heutigen, gerade jetzt an einem gefährlichen Wendepunkte stehenden Tonkunst aufzufordern. Die vorliegende Schrift hat es sich zur Aufgabe gesetzt, eine klare Uebersicht von dem Wesen und Wirken der auf die unsere so einflussreichen griechischen Musik zu geben und sucht dem gebildeten Musiker und Musikfreunde die Zeit raubende Mühe zu ersparen, aus den vielen umfangreichen Abhandlungen über diesen Gegenstand selber erst den Kern heraussuchen zu müssen. Man erwarte demnach hier keine neuen Aufschlüsse über jene einst so wunderkräftige Kunst der Hellenen, sondern nur die möglichst treue und gedrängte Zusammenstellung der gründlichsten auf sie gerichteten Forschungen älterer und neuerer Zeit, die ich vorliegend in der Form eines übersichtlich geordneten, praktisch brauchbaren historischen Abrisses meinen Lesern übergebe. Der gelehrte Kritiker, welchem die Quellen selbst zugänglich sind, wird mir die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass ich jederzeit erst nach sorgfältiger Prüfung und Vergleichung der oft sich widersprechenden Angaben zur Feststellung der chronologischen, historischen und theoretischen Hauptpunkte geschritten bin; den unbefangenen Leser aber möge diese Schrift zum Nachdenken über das Wesen und Unwesen der unsere Gegenwart mehr als jede andere beherrschenden Kunst veranlassen, deren Abbild ihm hier in der Geschichte der griechischen Musik, die einst an ähnlichem Scheidewege stand, mahnend vor die Augen geführt wird.

I.

Die dunkle Zeit.

1500—1000 v. Chr.

Die Hymnen der Priester.

Griechenland, die südöstlichste Halbinsel Europa's, ist von wilden, romantischen Gebirgsketten durchzogen. Der von den Göttern bewohnte Olymp, der dem Apollo geheiligte Parnass und der Lieblingssitz der Musen, der Helicon, strecken ihre Häupter in den wolkenlosen Himmel, und krystallhelle Flüsse bewässern Waldungen von Oelbäumen, Eichen, Platanen und Lorbern. An drei Seiten von Meeren bespült, aus denen sich unzählige Inseln emporheben, wurde es schon frühzeitig zur Schifffahrt, zum Handel und Verkehr mit den umliegenden Ländern dreier Welttheile aufgefordert. Unter seinen frühesten Bewohnern treten die Pelasger besonders hervor, wahrscheinlich dasselbe Volk, welches sich selbst später Hellenen nannte und sodann von italischen Völkern den Namen Graeci bekam. Dieser von der Natur mit den vollendetsten Körperformen, mit den regsamsten Geisteskräften reich ausgestattete Stamm verbreitete sich nach und nach über ganz Griechenland und die ringsum benachbarten Inseln. In mythischer Zeit erscheinen die Bewohner dieses Landes noch als wilde Barbaren, die unbekannt mit allen Bequemlichkeiten des Lebens, erst durch den Prometheus mit dem Gebrauche des Feuers bekannt gemacht werden. Aber das milde Klima und die üppige Fruchtbarkeit des Bodens lockten bald Colonien aus cultivirteren Ländern, wie Aegypten, Phönicien und Kleinasien herbei. Diese gebildeteren Fremdlinge fanden günstige Aufnahme; sie lehrten den Acker zu bauen, den Oelbaum zu benutzen und gründeten die ersten Städte. Auch führten sie ihren heimischen Gottesdienst in Griechenland ein und die mit lebhafter Phantasie begabten Hellenen fügten sich willig dem Dienste von Gottheiten, welche mit der allen fühlenden Herzen verständlichen Sprache der Töne vertraut waren. Der ihnen aus Aegypten überkommene **Hermes** hatte die Lyra erfunden und sie dem Gotte des Lichtes und des Gesanges übergeben. Die Saiten rührend führte **Phöbus Apollo** nun den Reigen der alle schönen Künste beschützenden Musen an, und ihre Gesänge verherrlichten die olympischen Feste. Die libysche **Pallas** erfand die Flöte, und **Pan**, der Hirtengott, die siebenröhrige Pfeife. Selbst aus dem Meere heraus tönten die verführerischen Stimmen der Sirenen, und **Bacchus**, umgeben von Satyrn und Silenen, hielt seinen Einzug in Hellas beim Schalle der phrygischen Flöten und Pfeifen. Der sangeskundige **Amphion**, welchem Apollo selbst seine goldene Leyer verliehen hatte, soll es gewesen sein, der die Kunst der Töne aus Lydien nach Griechenland herüberbrachte. Er herrschte in Theben (1400 v. Chr. ?) und umgab diese Stadt mit einer Mauer, zu welcher sich die Steine bei den Klängen seines Saitenspieles von selbst zusammenfügten. Die jugendlich frische Urkraft der Hellenen erhob sodann aber die ihnen mitgetheilten Künste zu einer Vollendung, wie sie noch von keinem der vor oder mit ihnen lebenden Völker erreicht worden war. Alle ihre

Schöpfungen waren von Anmuth und Würde durchdrungen, und ihre ersten Altäre bauten sie dem Apollo und den Musen.

Priester, bekannt mit gewissen wohlthätigen Kräften und unwandelbaren Ordnungen der Natur, verkündeten den Willen und die Rathschläge der diesen Naturgesetzen gemäss über die Menschen waltenden Götter, und waren so die ersten Verbreiter geistiger Cultur unter den Griechen. Heilige Orakelsprüche, religiöse Gebräuche und ernste Vorschriften zügelten die ungestümen Leidenschaften und selbstsüchtigen Triebe der rohen Naturmenschen und wirkten wohlthätig und erhebend auf ihre Seelen. Die Priester pflanzten ihre Kenntnisse, wodurch sie selbst als Vertraute jener höheren Gottheiten erschienen, in der von ihnen gebildeten Kaste als Geheimniss fort. Jede Mittheilung, welche sie dem Volke machten, geschah in mystischer Sprache und war von symbolischen und allegorischen Handlungen begleitet. Der feierlich erhobene Ton aber, unterstützt von bedeutungsvollen Pantomimen, gestaltete sich bald zum ausdrucksvollen, rhythmisch beseelten Gesange und Tanze. Bei dem Cultus aller Götter wurde zu feierlichen pantomimischen Umzügen und Tänzen gesungen, und nur der unerbittliche Tod hatte keinen Altar, nur ihm erschallten keine Hymnen.

In Thracien, dem Vaterlande der religiösen Mysterien, der Orakel und der Musen, treten uns die noch ganz in geheimnissvolles Dunkel gehüllten Priester und Sänger, **Orpheus**, **Musäus** und **Linus** entgegen. Besonders ist es Orpheus, der mit den Tönen seines Saitenspiels Menschen und Thiere entwildert. Die Felsen und Bäume lauschen seinen Gesängen; selbst Pluto kann dem Zauber seiner Töne nicht widerstehen und giebt ihm seine schon der Unterwelt angehörende Gattin Eurydice zurück. Sie darf ihm folgen, aber Orpheus bricht das Gebot, sich auf dem Wege zur Oberwelt nicht nach ihr umzusehen und sie verfällt aufs Neue dem Schattenreiche. Ruhelos durchirrt er Asien und Aegypten, kehrt endlich in die Heimath zurück und widmet sich ganz dem Dienste der Götter. Er schafft die Blutrache ab, baut dem Apollo unblutige Altäre, und erhebt die Lyra zum Symbole aller Harmonie des Lebens und der Welten. Im hohen Alter begleitet er noch die zur Eroberung des goldenen Vliesses (1350 v. Chr.?) nach Colchis ziehenden Argonauten und beschützt sie durch die Allmacht seiner Töne vor mancherlei Gefahren. Er kehrt mit ihnen nach Hellas zurück, wandert nach seinem Vaterlande, wird aber hier von rasenden Bacchantinnen, deren wilden Gottesdienst er verachtet hatte, überfallen und ermordet. Sie zerreissen seinen Körper und werfen die Stücke in den Hebrus. Sein Haupt aber und seine Leyer schwimmen nach Lesbos, und diese Insel wird nun das Heimathland süsser, anmuthiger Melodien.

Mit dem so eben erwähnten Bacchus- oder Dionysusdienste war den Griechen zugleich eine neue, aufregendere Priestermusik aus Phrygien überkommen. Dort hatte, der Sage nach, **Hyagnis** zuerst die Flöte gespielt und die Hymnen an die Götter mit derselben begleitet. Sein Sohn **Marsyas** trat als Kämpfer für die als Symbol eines neuen, enthusiastischeren Gottesdienstes geltende, Leben und Begeisterung erweckende Flöte gegen Apollo auf, dessen Organ die alle wilden Triebe und Leidenschaften des Menschen besänftigende Lyra war. Die dem Wettkampfe beiwohnenden Musen entschieden sich für Apollo, welcher die Verwegenheit des von ihm besiegten Marsyas blutig rächte. Ein Schüler dieses Letzteren, **Olympus**, führte die aulodischen Hymnen bei den Götterfesten in Hellas ein, und ihm wird ausser mehreren von dem spätern Flötenspieler gleichen Namens gemachten Erfindungen auch die der ältesten, einfachsten und erhebendsten Gesänge der Griechen zugeschrieben.

Die Priester fanden bei dem noch in seiner Kindheit lebenden Volke einen empfänglichen Sinn für ihre in Form von Gesängen vorgetragenen Lehren, und das Band einer gemein-

samen Religion umschlang bald alle sich weithin ausbreitenden Zweige des hellenischen Stammes. In Sitten und Gebräuchen aber, und selbst in Eigenthümlichkeiten der Mundart unterschieden sich unter denselben besonders die Ioner, Dorer, Aeoler und Achäer scharf von einander, und mit ihrem Namen bezeichnete man die später bei ihnen entstandenen Kunstschulen, so wie die von ihnen erfundenen oder besonders gepflegten Gesangesweisen, musikalischen Instrumente, Dichtungsarten und Rhythmen. Die Verbreitung aller Fortschritte der Poesie und Musik über ganz Griechenland wurde vorzüglich durch grossartige, mit Wettkämpfen aller Art verbundene Volksfeste befördert, welche in regelmässig wiederkehrenden Perioden gefeiert wurden und Tausende von Theilnehmern aus allen Gegenden des Landes herbeizogen. Sie sollen in Folge eines Beschlusses der oben erwähnten Argonautenfahrer entstanden sein, die durch dergleichen religiöse Feste ihre glückliche Rückkehr gefeiert und alle hellenischen Zweige in kräftiger Eintracht erhalten zu sehen wünschten. Die berühmtesten dieser Spiele waren die olympischen, die pythischen, die nemeischen und die isthmischen. Die olympischen Spiele dauerten jedes Mal fünf Tage. Sie wurden am Vorabende durch feierliche Opfer eingeweiht, begannen am folgenden Morgen mit Wettrennen, Körperübungen und Kämpfen aller Art, und schlossen mit poetischen und musikalischen Vorträgen. Die Sieger in diesen Spielen wurden mit Lorbern, Olivenzweigen oder Eichenlaub bekränzt, ihre Mitbürger waren stolz auf sie, man errichtete ihnen Gedenktafeln und Bildsäulen, und Sänger priesen ihre Namen und verewigten sie in ihren Dichtungen. Seit dem Jahre 776 v. Chr. wurden die olympischen Spiele regelmässig alle vier Jahre gefeiert, und die Griechen legten einen so hohen Werth auf dieselben, dass sie ihre Zeitrechnung nach Olympiaden eintheilten, von denen die zwei hundert und drei und neunzigste (394 n. Chr.) die letzte Feier der genannten Spiele andeutete. Bei den pythischen Spielen, welche dem Siege des Apollo über den Drachen Python zu Ehren bei Delphi gefeiert wurden und welche ursprünglich nur für Dicht- und Tonkunst bestimmt waren, bestand das mit der Lyra und später mit der Flöte begleitete, zu einem pantomimischen Tanze ausgeführte Preislied, der pythische Nomos, aus fünf Theilen: Apollo rüstet sich zum Streite, er fordert den Drachen heraus, der Kampf beginnt, Apollo siegt und tanzt den Siegesreigen. Strabo erzählt, dass (in späterer Zeit) die begleitenden Flöten dabei das Zischen des sterbenden Drachen nachgeahmt hätten. Der erste Sieger bei diesen Spielen war der Cretenser **Chrysothemis**, den zweiten Preis erhielt **Philammon**, welcher in seiner Vaterstadt Delphi zuerst die Chorgesänge des Tempeldienstes anordnete.

Ausser den genannten vier allgemeinen „heiligen Spielen" hatte noch jede Provinz, ja jede grössere Stadt ihre besonderen, stets mit Aufmunterung der daran theilnehmenden Sänger verbundenen Feste, unter denen wieder die panathenäischen in Athen und die carneischen in Sparta die einflussreichsten waren. Bei allen diesen Feierlichkeiten wurde den Siegern die höchste Ehre zu Theil, sie spornten daher die Ruhmbegierde mächtig an, erweckten die schöpferische Kraft der Hellenen und gehörten zu den Haupthebeln des kräftigen Aufblühens aller Künste und Wissenschaften in Griechenland.

II.

Die homerische Zeit.

1000—700 v. Chr.

Die Heldengesänge der Rhapsoden.

Die ältesten Ueberreste griechischer Poesie sind religiöse Hymnen, welche dem oben genannten Orpheus zugeschrieben werden. Die Päane und Prosodien der Sänger bei den heiligen Spielen erschallten ursprünglich ebenfalls nur den Göttern zu Ehren. Gemeinsame Unternehmungen aber, wie der Argonautenzug nach Colchis, und mehr noch die Verbindung aller Völker Griechenlands gegen Troja (1200 v. Chr.) forderten nun auch zur Verherrlichung solcher kühnen Heldenthaten auf. Etwa hundert Jahre nach dem trojanischen Kriege sehen wir ganze Stämme aus dem damals durch innere Unruhen aufgeregten Griechenland nach den Inseln und der westlichen Küste Kleinasiens auswandern und diese Gegenden völlig zu hellenischen Niederlassungen umwandeln. Der Verkehr mit den gebildeteren asiatischen Völkern beschleunigte die Cultur dieser Auswanderer und die heroischen Thaten des trojanischen Krieges, so wie die wunderbaren Abenteuer der ins Vaterland zurückkehrenden Helden erweckten den Geist der Poesie in ihnen. Wandernde Barden sammelten die mannigfaltigen Erzählungen von jenen Begebenheiten, um sie sodann dem Volke im Zusammenhange mitzutheilen. Die ihre Vorträge jederzeit begleitende Musik verstärkte den Eindruck der Worte, gab denselben einen bestimmten Fall und Rhythmus und gestaltete sie endlich zu Versen von regelmässiger Form. Der lebendige Vortrag dieser Barden, geleitet durch die Töne der von ihnen gerührten Saiten, erhob sich zum Gesange, jene an einander gereihten Sagen aber zu Rhapsodien, aus welchen später das grosse Nationalepos der Griechen gebildet wurde.

Ioner aus Attica hatten schon seit dem 11. Jahrhundert v. Chr. das Küstenland von Lydien und seine benachbarten Inseln besetzt und ihm den Namen Ionia gegeben, und hier war es, wo um 900 v. Chr. der gefeiertste jener Rhapsoden, **Homerus**, seine in dem kunstreichen Maasse des Hexameters sich bewegenden epischen Gesänge erschallen liess und durch Lehre und Beispiel das Haupt der vielgerühmten ionischen Sängerschule wurde. Mit grosser Ehrfurcht erwähnt Homer der älteren Barden **Thamyris**, **Demodocus** und **Phemius**. Sie begleiteten ihre Vorträge mit dem aus Aegypten überkommenen Saiteninstrumente Phorminx, mit der Cithara oder Chelys, und rührten ihre Zuhörer oft bis zu Thränen. Der „göttliche Sänger“ fehlte bei keiner feierlichen Gelegenheit, er sass auf silberbeschlagenem Sessel im Festsale an einer Säule, vor ihm der Becher voll duftenden Weines, und sang die Thaten der Götter und den Ruhm der Helden; und die neueste Weise erhielt stets den lebhaftesten Beifall, denn

> „Jenen Gesang ja ehret das lauteste Lob der Menschen,
> Welcher den Hörenden rings der Neueste immer ertönet.“
>
> Odyssee I., 352—353.

Thamyris soll ein Schüler des früher erwähnten Linus gewesen sein. Er war einer der ersten Sieger in den pythischen Spielen und begleitete die Töne seiner seelenvollen Stimme mit der Cithara. Einst wagte er es sogar, sich mit den Musen in einen Wettstreit einzulassen, wurde aber von diesen besiegt und seiner Vermessenheit wegen mit Blindheit bestraft.

Homer wurde, der meisten Wahrscheinlichkeit nach, auf der Insel Chios geboren, über sein ganzes Leben und Wirken aber herrscht eine völlige Dunkelheit. Seine Werke jedoch sind der treue Abglanz der Sitten, Gebräuche und Denkart jener Zeit; sein Ton ist stets edel, würdevoll und leidenschaftslos. Bei den Griechen stieg die Verehrung für ihn so hoch, dass man seine Worte für unfehlbar hielt, ihm selbst aber Bildsäulen errichtete und Tempel weihte. Die durch ihn gebildeten und in seinem Geiste weiter singenden Homeriden ergänzten und erweiterten seine Rhapsodien in der von ihm gebrauchten Form und pflanzten sie durch Jahrhunderte von Mund zu Munde fort. Solon soll (590 v. Chr.) zuerst die homerischen Gesänge nach Griechenland verpflanzt haben, indem er sie bei den der Athene geweihten Volksfesten von mehreren sich abwechselnden Rhapsoden vortragen liess. Nachher liess Pisistratus die verschiedenen Rhapsodien ordnen und aufzeichnen; den späteren alexandrinischen Kritikern (um 170 v. Chr.) aber verdanken wir die schriftliche Aufbewahrung der unter dem Namen der Ilias und der Odyssee noch vorhandenen acht und vierzig homerischen Gesänge.

Zu den Zeiten Homers war der überall hoch geachtete und willkommen geheissene „Aoidos" stets Dichter und Sänger zugleich und begleitete seine Vorträge mit der Phorminx oder Cithara, gewissen Saiteninstrumenten, deren allgemeiner Name Lyra oder Chelys gewesen zu sein scheint. Diese Selbstbegleitung war eine so unerlässliche Bedingung, dass **Hesiodus**, das berühmte Haupt einer um oder vor Homers Zeit in Böotien blühenden Sängerschule, bei den pythischen Spielen zurückgewiesen wurde, weil er nicht im Stande war, seine Poesien mit der Lyra zu begleiten. Wie früher die Priester allein, so waren jetzt auch die Sänger im Besitze von Kenntnissen, welche anregend und fördernd auf die Veredlung des sittlichen Zustandes der Griechen einzuwirken vermochten. Sie zogen von Land zu Land, sammelten Erfahrungen, theilten ihr Wissen mit und machten höhere Geistesbildung nun auch zum Gemeingute des Volkes. Bei allen öffentlichen und Familienfesten ertönten die Lieder der Barden, singende Tänzer führten Reigen zu den Tönen von Lyren oder Flöten aus, und auch die in kurzen Sprüchen bestehenden Staatsgesetze, sogar die blutigen des Dracon (624 v. Chr.) zu Athen, wurden dem Volke singend mitgetheilt, daher „Nomoi" Gesetze und Lieder zugleich bedeutet.

Zu den ältesten musikalischen Instrumenten eines jeden Volkes gehören stets die nur rhythmischen Lärmwerkzeuge; so bei den Griechen die Pauken (Tympanon), die hölzernen und ehernen Klappern (Krotalon und Sistron) und die metallenen Becken (Kymbalon). Es erscheinen sodann die aus Knochen oder Rohr gebildeten Pfeifen und die aus hartem Holze verfertigten Flöten, welche bei den Griechen später mit Mundstücken versehen wurden, um den Ton voller oder auch durchdringender zu machen. Homer erwähnt ausser den schon oben genannten Saiteninstrumenten noch der einfachen Flöte (Monaulos oder Aulos) und der gewöhnlich aus sieben Röhren von verschiedener Länge bestehenden Syrinx, doch stets nur zur Begleitung des Gesanges und Tanzes. Die Stimmen der Herolde aber, wie die weltberühmte des Stentor vor Troja, vertraten die Stelle der erst später von den Griechen gebrauchten ehernen Trompeten und Hörner (Salpinx).

Das Saiteninstrument der älteren griechischen Sänger, dessen Erfindung dem Hermes oder auch dem Apollo zugeschrieben wurde, war mit vier freistehenden Darmsaiten bezogen. Dieses ursprüngliche „Tetrachord" stand von den frühesten Zeiten an in solcher Achtung, dass allen Musiksystemen der Griechen stets der Umfang seiner Saiten (eine Quarte) zu Grunde gelegt wurde. Die Töne der drei ältesten von den Griechen gebrauchten Modi, durch deren vom Sänger getroffene Wahl auch zugleich der ganze Charakter des von der Musik begleiteten

Gedichtes, sein Rhythmus und seine ganze Haltung bestimmt war, scheinen folgende Verhältnisse gehabt zu haben:

Lydisch:	Phrygisch:	Dorisch:
C d e F	*D e f G*	*E f g A*
1 1 ½	1 ½ 1	½ 1 1

Die Schriftsteller, welche uns über die Beschaffenheit dieser ältesten Tetrachorde und deren spätere Erweiterung Nachricht gegeben haben, stimmen in der Angabe der mittleren Töne nicht überein. Eben so ist auch die absolute Höhe eines bestimmten Tones des griechischen Musiksystemes von keinem derselben festgestellt worden. Daher kommt es, dass die Benennungen dieser Tetrachorde schon bei den Alten öfters mit einander vertauscht wurden und dass neuere Schriftsteller die Tonhöhe derselben nur nach Gutdünken durch unsere Noten zu bezeichnen vermochten.

III.

Die Zeit des Schaffens.

700—555 v. Chr.

Lyriker und Musiker.

Die aus der Schule Homers hervorgegangenen Sänger verbreiteten Poesie und Tonkunst, und damit auch mildere Gesittung und Sinn für das Edle und Schöne zunächst an den Küsten und auf den Inseln Kleinasiens. Die Bewohner dieser Gegenden aber waren durch Schifffahrt und Handel in steter Verbindung mit ihrem Mutterlande und streuten auch da den Samen einer höheren Cultur aus. Er fiel auf frischen, kräftigen Boden und entfaltete sich allmälig zu einer solchen Blüthenfülle, dass sich nun Europa, wie früher Asien und Afrika, zum Hauptsitze alles höheren Wissens emporschwang. Und zwar bildete auch in Griechenland, dessen aufgehende Sonne das noch in Nebel gehüllte Europa erleuchten sollte, die Musik eines der Hauptmittel zur Verfeinerung der Sitten und zur Erweckung edlerer Gefühle. So erzählt Polybius, dass die ersten Gesetzgeber der Arcadier bei Einrichtung ihres Staates vorzüglich die wohlthätige Wirkung der Musik auf das Gemüth des Menschen in Anspruch genommen hätten. Die Kinder wurden zur Musik angehalten, sie sangen Hymnen den Göttern und Helden ihres Landes zu Ehren und wurden im Tanzen und in den Kriegsübungen bei den Tönen der Flöte unterwiesen. In allen Kreisen wurde gesungen, und beim Bacchusfeste theilten sich Knaben und Jünglinge in zwei Chöre und führten zu den Melodien der Flöten feierliche Spiele auf.

Sparta hatte schon seit dem Jahre 888 v. Chr. von Lycurgus eine Staatsverfassung erhalten, welche hauptsächlich dahin zielte, die Körperkräfte und den Muth seiner Bürger zu stärken und diese dadurch zum tapferen Widerstande gegen äussere Feinde abzuhärten. Der lacedämonische Staat erlangte in Folge dessen eine politische Uebermacht über die gleichzeitig sich bildenden kleineren griechischen Staaten und behauptete dieselbe so lange, bis Athen, gehoben durch Gesetze, welche auch die geistigen Kräfte seiner Bürger weckten und förderten, dem gefürchteten Sparta den Vorrang abgewann. Lycurgus war, bevor er als Gesetzgeber

auftrat, nach Creta gereist, um dort die lange bewährten Einrichtungen des weisen Minos kennen zu lernen. Er gewann daselbst die Freundschaft des **Thales** oder **Thaletas**, über dessen Leben wir nur zweifelhafte Nachrichten haben, der aber die Eigenschaften eines Staatsmannes, Weltweisen und Sängers in sich vereinigt zu haben scheint und oft mit dem zu Solons Zeiten lebenden Thales von Milet verwechselt worden ist. Die Gesänge des cretischen Thales übten eine unwiderstehliche Gewalt über alle Herzen aus; sie sollen sogar die Kraft gehabt haben, Krankheiten zu heilen, und das delphische Orakel beschied ihn deshalb nach Sparta, um dort mit seinen Zaubertönen der Pest Einhalt zu thun. Er begleitete also den Lycurgus nach Sparta, verbannte die Krankheit mit seinen Gesängen und war bei der Neugestaltung des durch inneren Zwiespalt ganz zerrütteten Staates mit Rath und That behülflich. Thales ermahnte in seinen Liedern zur Einigkeit und zum gesetzlichen Gehorsam; er verfasste die Hymnen (Päane) und religiösen Tanzlieder (Hyporchemata) des Tempeldienstes so wie er auch die einen Theil der Gymnastik bildenden Waffentänze (Pyrrhiche) anordnete, welche der vom Staate erzogenen Jugend gelehrt wurden. Seine durischen Weisen sang man noch lange nach seinem Tode in Lacedämon, und selbst der dreihundert Jahre nach ihm lebende Pythagoras soll sich noch an seinen Päanen ergötzt haben.

Lycurg's Gesetze durften, nach seiner Verordnung, nicht niedergeschrieben werden, sondern wurden den Lacedämoniern stets singend oder recitirend ins Gedächtniss gerufen. Sie stählten das Volk und bildeten es zu unerschrockenen Kriegern aus, hinderten aber gleichzeitig jeden Fortschritt und legten allen feineren Künsten hemmende Fesseln an. So war denn auch die Musik der Spartaner auf die vier Töne des alten dorischen Tetrachordes und auf die sich in denselben bewegenden und für alle Zeiten festgesetzten ernsten und einfachen religiösen Chöre beschränkt worden. Dennoch war allen Musikern von Bedeutung daran gelegen, auch in dem tonangebenden Sparta zur Anerkennung zu gelangen, und die kühnsten und genialsten derselben wagten es zu verschiedenen Malen, die Schranken zu sprengen oder doch zu erweitern, welche der freien Kunst der Töne hier gesetzt waren. Vergebens bemühten sich die strengen Ephoren, Sparta gegen Reformen jeder Art abzusperren, die neue Musik anderer Zeiten fand auch hier, nur später und mühevoller, Eingang und Anklang.

Welche Macht aber eine der Begeisterung entsprungene Musik auch über die Gemüther der rauhen Spartaner auszuüben fähig war, beweist die folgende Begebenheit aus dem zweiten messenischen Kriege (682 v. Chr.). Nach einem zweifelhaften Treffen rieth ein Orakelspruch den Spartanern, sich zu besserem Glücke von Athen einen Heerführer zu erbitten, und diese Stadt sandte ihnen als solchen, mit übel verhehltem Spotte, den lahmen Jugendlehrer und Sänger **Tyrtäus**. Ohne ihn zu beachten zogen die Spartaner ins Feld und wurden geschlagen. Jetzt erhob Tyrtäus seine Stimme und entflammte mit seinen von phrygischen Flöten begleiteten Kriegsliedern ihren Muth zu einer neuen Schlacht, aus der sie nunmehr siegreich zurückkehrten. Dem Tyrtäus aber, welcher das Vaterland, die Todesverachtung und Tapferkeit in mächtig ergreifenden Tönen sang und dessen Lieder fortan immer vor dem Beginne einer Schlacht beim Schalle gellender Flöten angestimmt wurden, erwiesen die Spartaner die höchste Ehre, indem sie ihn zum Bürger ihrer Stadt machten.

Nach Beendigung der messenischen Kriege (668 v. Chr.) gelang es nun auch dem in Sparta heimisch gewordenen Lydier **Alcman**, den Lacedämoniern selbst mehr Neigung für Poesie und Gesang einzuflössen. Die dorisch-chorische Lyrik, welche in kräftigen Tönen die Götter und das Vaterland verherrlichte und strenge Sittenordnung als den Grund aller Glückseligkeit pries, erhielt durch ihn erst eine höhere Bedeutung und künstlerische Form. Er erfand

Gesänge für die spartanischen Jungfrauen, und soll auch der Schöpfer des seiner Kürze, Kraft und Wirkung wegen berühmten lacedämonischen Kriegsreigens gewesen sein:

Chor der Greise:

Nos quondam eramus inclyti bello viri. Berühmte Männer waren wir in Kampf und Streit.

Chor der Männer:

Nos ii sumus: fac si velis periculum. Wir sind es jetzt: prüf' uns in jeglicher Gefahr.

Chor der Jünglinge:

Nos fortitudine plurimum praestabimus. An Heldenstärke überragen wir euch einst.

Die Poesie hatte anfangs nur Götter und göttergleiche Heroen verherrlicht. Jetzt erhob sie auch die Tugenden der Vaterlandsliebe und der Tapferkeit, sie besang auch die lebenden Helden und die Sieger in den heiligen Spielen, ja sie diente den Dichtern sogar persönlich zu einer scharfen Angriffs- und Vertheidigungswaffe. Als einer der ältesten Beförderer dieses weiteren Umfanges der Gesangeskunst wird der von den Griechen deshalb dem Homer gleichgeachtete und wie dieser der ionischen Schule angehörende **Archilochus** aus Paros (688 v. Chr.) genannt. Auch seine Gesänge wurden später durch Rhapsoden öffentlich vorgetragen und ein Tag war dem Gedächtnisse Beider geweiht. In den olympischen Spielen errang er den Preis für einen Hymnus an den Heracles, und die Erfindung des die Thorheit und Bösartigkeit der Menschen züchtigenden Iambus wird ihm zugeschrieben. Sein Charakter aber war so wenig männlich, seine Jamben so beissend, dass die Lacedämonier ihm und seinen Dichtungen deshalb den Eingang in ihr Land versagten. Lycambes, welcher das Versprechen, ihm seine Tochter zur Frau zu geben, gebrochen hatte, wurde durch ein Rachegedicht des Archilochus dergestalt ergriffen, dass er und die Tochter sich vor Gram darüber das Leben nahmen. Nach Plutarch soll er besonders die Kunst des Rhythmus, welche bis zu dieser Zeit in den Gesängen überhaupt noch die herrschende war, vervollkommnet, den dreigliedrigen (sechsfüssigen) Trimeter, den viergliedrigen (achtfüssigen) Tetrameter, sowie den Uebergang aus einem Rhythmus in den andern erfunden haben. Der oft von ihm gebrauchte halbe Pentameter — ◡◡ — ◡◡ ⏓ heisst nach ihm der archilochische Vers. Er soll ferner das Spiel der Saiteninstrumente, welche die Sänger noch vorzugsweise zur Begleitung ihrer Vorträge benutzten, jeder metrischen Form der Dichtung angeschmiegt und endlich auch die Ausführung der jambischen Verse so angeordnet haben, dass diese bald gesungen, bald während des Spieles der Instrumente nur gesprochen wurden.

Durch Neuerungen wie die letztgenannten des Archilochus wurde man dahin geleitet, der musikalischen Begleitung der Poesien eine grössere Aufmerksamkeit zu schenken, und wie den rhythmischen Formen, so suchte man nun auch den Tönen der Gesänge eine grössere Mannigfaltigkeit zu verleihen. Das von jeher heilig gehaltene System der Tetrachorde aber wagte man nicht aufzuheben. Alle Aenderungen betrafen daher nur die beiden mittleren Töne jener älteren Tetrachorde und es bildeten sich neben dem früher erwähnten „diatonischen" ein „chromatisches" und noch später ein „enharmonisches" Klanggeschlecht aus. In allen dreien liess man demnach die äusseren „festen oder unbeweglichen Saiten" der Tetrachorde unverändert, gab aber den beiden mittleren „veränderlichen oder beweglichen Saiten" die unten durch Buchstaben und Ziffern annähernd angedeuteten Tonverhältnisse:

Diatonisches Tetrachord:	Chromatisches Tetrachord:	Enharmonisches Tetrachord:
H c d E	*H c des E*	*H c̊ deses E*
$\frac{1}{2}$ 1 1	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ 2

Der dritte Ton dieser jedes Mal zwei und einen halben Ton umfassenden Tetrachorde ist hier durch *d*, *des*, und *deses* bezeichnet. Die Griechen nannten denselhen in ihrem tiefsten Tetrachorde Lichanos (Zeigefingerton), mit dem näher bestimmenden Zusatze: diatonos, chromatike oder enarmonios. Von diesen Klanggeschlechtern wurde jedoch das diatonische jederzeit am häufigsten und allgemeinsten, das enharmonische mit seinen schwierigen Vierteltonstufen aber nur äusserst selten gebraucht. Zuweilen vermischte man auch das diatonische mit dem chromatischen oder enharmonischen Geschlechte, oder benutzte auch alle drei Genera mit einander in einem Gesange.

Olympus wird als Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechtes der Griechen genannt. Seine für Gesang und Flöte auszuführenden „aulodischen Nomen", welche sich in diesem Geschlechte bewegten, sollen die Seelen der Zuhörer mit Entzücken erfüllt haben. Die Flöte bekam durch ihn erst eine bedeutendere Stellung neben der Cithara, so wie er denn überhaupt der Musik durch eine fortschreitende Entwickelung der rhythmischen Formen mehr Leben und Bewegung einhauchte. Er soll unter Anderem auch die Rhythmen erfunden haben, bei welchen die Arsis und Thesis sich wie 2 zu 3 verhalten, wie in den Päonen (–́ ◡◡◡ oder ◡◡◡ –́) und Cretikern (–́ ◡ –), während man sich vor ihm nur der Rhythmen bedient hatte, in denen die genannten Theile in gleichem Verhältniss, oder in dem von 1 zu 2 standen. Er wird als der Gründer der guten alten Musik bezeichnet und seine Melodien sollen noch zu Aristoteles und Platon's Zeiten vorhanden gewesen sein. Wie aber alle Neuerungen niemals ohne Anfeindung geblieben sind, so wurden auch seine gefühlvollen Tonweisen später in den Rittern des Aristophanes (v. 8—10) folgendermassen verspottet: „Lass uns wehklagen wie zwei Flöten, die ein Lied des Olympus spielen; mümü mümü, mümü mümü, mümü mümü!

Die ersten, heiligen Sänger der Griechen, die Priester, hatten Himmel und Erde, Wald und Fluss mit höheren Wesen bevölkert und damit den Blick des noch rein sinnlichen Naturmenschen auf die innere belebende Kraft der ihn umgebenden Natur gerichtet. Die weltlichen Sänger gesitteterer Zeiten setzten den von den Priestern begonnenen Bildungsprocess weiter fort, indem sie zur Nachahmung der von ihnen besungenen, im Lichte der Vergangenheit verklärten und von jenen Göttern beschützten Helden anspornten. Die folgenden Cykliker brachten sodann die verschiedenen Mythen von den Göttern und ihren Schöpfungen in Zusammenhang (Theogonien und Cosmogonien) und bearbeiteten einzelne Mythenkreise und Begebenheiten aus dem heroischen Zeitalter. Noch später verband man die Lehren der Priester mit der Weisheit des Volkes zu didaktischen Gesängen und Sprüchen (Gnomen). Aus den zu allen Zeiten blühenden Volksliedern aber, welche auch hier, wie überall, ursprünglich eine innige Vereinigung von Poesie, Musik und Tanz bildeten, erhob sich endlich die lyrische Poesie, und mit ihr erst wurde das eigentliche Feld der Tonkunst erschlossen. Die Lyriker, deren Name schon auf die Begleitung ihrer Poesien mit den Tönen der Lyra hindeutet, konnten erst hervortreten, als die Segnungen freien Selbstbewusstseins und heiterer Lebensanschauung alle Seelen durchdrang. Sie sprachen nunmehr aus sich selbst heraus, sie besangen die Stimmungen des Augenblickes und lehrten die Gegenwart mit Weisheit zu geniessen.

Alle die schon früher genannten Lyriker der ionischen und dorischen Schule hatten vorzugsweise nur den rhythmischen Theil der Gesangeskunst ausgebildet; die gefühlvollere

melodische Lyrik dagegen sehen wir auf der liederreichen Insel *Lesbos* an der Küste von Kleinasien, gepflegt in der Schule der dort heimischen äolischen Sänger, herrlich aufblühen und gedeihen. Die paradiesische Natur dieser von reizenden Hügeln und Gebirgen durchschnittenen und mit Myrten, Oliven- und Feigenbäumen besetzten Insel, deren feuriger Wein als der vorzüglichste in Griechenland gerühmt ward, hatte schon in frühester Zeit äolische Colonisten aus Hellas herbeigezogen. Unter den freundlichen Städten, welche sich nach und nach längs den Küsten erhoben, finden wir Mytilene, Methymna und Antissa, die Geburtsorte der Sappho, des Arion und des Terpander. Dem Eros, dem Bacchus und der Aphrodite waren hier zahllose Altäre errichtet und die ganze Insel athmete Poesie und Musik, Liebe und Genuss, üppige Wollust und heitere Ruhe. Der Sage nach hatten die Methymnäer das Haupt des gemordeten Orpheus begraben und seine Lyra dem Apollo geweiht. Der Gott der Töne gab den Lesbiern dafür die Kunst des melodischen Gesanges, und von ihrer Insel aus verbreitete sich dieselbe sodann über ganz Griechenland.

Die Musik, welche bisher stets eine untergeordnete Dienerin der Poesie gewesen war, sich deshalb der natürlichsten Melodie der Sprache angeschmiegt und nur in dem engen Systeme eines Tetrachordes bewegt hatte, bedurfte, um sich den Geist und Leben sprühenden Dichtungen der äolischen Lyriker anzuschliessen, einer völligen Reform. Uebereinstimmend wird der auf jener glücklichen Insel geborene **Terpander** als ein solcher Reformator, ja als der eigentliche Schöpfer der neueren griechischen Tonkunst bezeichnet. Ueber seine Erweiterung des älteren Tonsystemes giebt er selbst Kunde, indem er sagt: „Wir haben den *viertönigen* Gesang verschmäht, und werden zur *siebensaitigen* Phorminx neue Hymnen erschallen lassen." Er trug zuerst homerische Rhapsodien melodischer und mit vorbereitenden Hymnen (Proömien) unter Begleitung der Cithara vor. Seine hinreissenden Gesänge erlangten einen solchen Ruf, dass er nach Sparta beschieden wurde, um dort mit denselben einen Aufruhr zu stillen. Terpander stellte mit seinen von Lycurg's Geiste durchdrungenen Gesängen Frieden und Eintracht wieder her, vervollkommnete die Lyrik der Gymnasien und führte die von ihm erfundenen Nomen zur Cithara in Sparta ein (645 v. Chr.). Er wurde nun zwar von den Ephoren seiner Neuerungen wegen zur Rechenschaft gezogen, vom Volke aber, dem man seine Sache vortrug, freigesprochen, angeblich, weil er auf eine Bildsäule des Apollo hindeutete, welche ebenfalls eine mit sieben Saiten bezogene Lyra in den Händen hielt. Vier Mal errang er den Preis in den pythischen und ein Mal in den carneischen Spielen, seine zahlreichen Nomen dienten lange Zeit zur Eröffnung von dergleichen Volksfesten und die von ihm in Griechenland eingeführte „*lesbische Gesangesweise*" bewahrte noch lange nach seinem Tode ihre Berühmtheit. Die Spartaner aber bewiesen ihm eine solche Ehrfurcht, dass sie ihren verachteten Sklaven verboten, seine und des oben gedachten Alcman Lieder zu singen. Der Nachricht jedoch, dass Terpander homerische Gesänge schon mit von ihm erfundenen Tonzeichen (vielleicht den grammatischen Accenten, obwohl deren Bedeutung später eine nur etymologische zu sein scheint) versehen habe, fehlt eine festere Begründung. Eben so bezieht sich die Aussage des Julius Pollux, dass Terpander einen Nomos mit einem Vorspiele, einem Thema, einer Versetzung desselben, einer Zurückführung in den Hauptton, einer Umkehrung der Sätze, einer Verwickelung derselben, einem Schlusse und Nachspiele verfasst habe, jedenfalls auf die Anordnung der verschiedenen Theile des Gedichtes, welche von der Musik nur eingeleitet, verbunden und mit einem Schlusssatze versehen wurden. Die Stimmung der siebensaitigen Cithara des Terpander bestand aus der Zusammensetzung zweier gleichartigen diatonischen Tetrachorde, ob dieselben aber durch einen gemeinsamen Ton verbunden *(HcdEfgA)*, oder unverbunden waren, in welchem Falle dem

einen derselben ein Ton fehlen musste *(CdeFGa—c)*, darüber sind die Nachrichten nicht gleichlautend.

Gebildet von einem so freisinnigen Lehrer, wie Terpander es war, sprengte nun der lesbische Sänger **Arion** (624 v. Chr.) in seinen kühnen Dithyramben, welche allein der Begeisterung ihres Schöpfers folgten, alle bisher üblichen regelmässigen Formen der Gesänge. Der durch wirklichen oder nur fingirten Weinrausch erhöhte, lebendige Vortrag solcher mit phantastischen Bildern, gewagten Wortverbindungen und kecken Gedankensprüngen ausgestatteten Bacchushymnen wurde durch wilde Chöre und ausschweifende Tänze unterbrochen. Als später aus dem Dithyrambus das griechische Drama entstand, wurde auch dies, so wie die Theater in welchen dergleichen Vorstellungen Statt fanden, dem Dienste des freudespendenden Bacchus geweiht. Arion verliess Lesbos, um an dem Hofe des Beherrschers von Corinth, Periander, seine schon die Grenze des Dramas berührenden Dithyramben anzuordnen. Er bereiste sodann Sicilien und Italien, wo schon seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. griechische Colonisten wohnten, gewann in Tarent einen Siegeskranz in den Gesangeskämpfen und bestieg endlich ein Schiff, um zu seinem hohen Gönner nach Corinth zurückzukehren. Die Schiffer, die nach seinen errungenen Schätzen trachteten, beschlossen, ihm das Leben zu nehmen, und Arion, von Apollo gewarnt, bat sich die Gnade aus, noch ein Mal vor seinem Tode die Stimme im Gesange erheben zu dürfen. Es wurde ihm bewilligt; er legte ein reiches Festkleid an, rührte die Saiten seiner Lyra und stürzte sich nach beendetem Gesange in die Fluthen. Delphine aber waren von seinen zauberischen Tönen herbeigelockt worden und eines dieser deshalb unter die Sterne versetzten Thiere trug ihn nun rettend an das ferne Ufer. Er erreichte Corinth, und die Schiffer entgingen nicht dem Strafgerichte des Periander.

Auch die hochgefeierte, liebeglühende **Sappho** war eine Lesbierin und wurde 612 v. Chr. in Mytilene geboren. Früh zur Wittwe geworden versammelte sie einen Kreis von jungen Frauen um sich, unter welchen ihre Freundin, die geistvolle **Erinna**, besonders hervorragte, und weihte dieselben in die Kunst des Gesanges ein. Sie erfand, oder gebrauchte wohl nur vornehmlich, statt der Lyra das dieser ähnliche, aber mit einer grösseren Anzahl von Saiten bezogene Instrument Barhitum (nach Anderen die Pectis). Auch soll sie zuerst die Saiten mit dem Plectrum gerührt haben, und dieser immer nur eine Saite der Lyra gleichzeitig angehende Stab, später im allgemeinen Gebrauche, machte nun jede harmonische Begleitung in unserem heutigen Sinne unmöglich. Die feurigen Oden der Sappho verschafften ihr viele Verehrer, doch eben deshalb auch beneidet und angefeindet wurde sie verbannt und beschloss ihr Leben fern vom Vaterlande in Sicilien, wo ihr nach dem Tode von dem berühmten Silanion eine Bildsäule errichtet wurde. Der durch seine lebensmuthigen Oden berühmte **Alcäus**, der Sänger der Freiheit, der Liebe und des Weines, war ein Landsmann und leidenschaftlicher Anbeter der so eben genannten Sappho, wurde aber kalt von ihr zurückgewiesen. Er vertauschte die Leyer mit dem Schwerte und ging endlich nach Aegypten, um auch dort den Samen griechischer Poesie und Lebensweisheit auszustreuen.

Während die lesbischen Sänger vorzugsweise in der Gegenwart schwelgten und die Lichtseiten des Daseins, Gefühl und Genuss, besangen, blieben auch die Schattenseiten des Menschenlebens von der griechischen Lyrik nicht unberührt. **Mymnermus** aus Colophon (600 v. Chr.), welcher, schon grau von Haaren, noch eine unglückliche Leidenschaft zu der jugendlichen Flötenspielerin Nanno fasste, beklagte in seinen süssen, einschmeichelnden Gesängen das Schwinden der Jugend und der mit ihr dahin welkenden, allein beseligenden Liebe. Er wird als der Urheber der klagenden Liebeselegie bezeichnet, und die von ihm dazu benutzte me-

trische Form, die Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter, blieb fortan dieser Gattung von Gesängen zu eigen.

In dieser Zeit der reichsten Entfaltung aller Zweige des melodischen Gesanges würden auch die bei den Opferfeierlichkeiten ausgeführten heiligen Chöre einer Reform unterworfen. **Stesichorus** aus Himera in Sicilien, welcher 556 v. Chr. in hohem Alter starb, gab denselben durch gewisse regelmässige Ruhepunkte bei ihren Umzügen um den Altar mehr Haltung und fügte der Strophe und Antistrophe jener Chöre noch einen Schlussgesang, die Epode hinzu. Wie Plutarch berichtet, soll er zu seinen dorischen Dichtungen auch die Melodien gesetzt haben, nach welchen dieselben gesungen werden sollten.

Alle Gemüthsstimmungen des Menschen, alle Gefühle seiner Brust fanden ihren Wiederhall in den Tönen der Lyriker, mit deren Gesängen Dicht- und Tonkunst mehr und mehr in das Leben eindrang. Ernste und heitere Lieder erschallten bei Freundesmahlen und anderen festlichen Gelegenheiten, und die von Alcman, Archilochus, Terpander, Sappho, Alcäus, Solon, Anacreon, Lasus, Pindar u. A. oft zu bekannten Volksmelodien verfassten Skolien wurden in gesellschaftlichen Kreisen bald einstimmig, bald im Chore gesungen und mit der von Hand zu Hand gehenden Cithara begleitet. Die spätere Einführung der Sambuca zur Begleitung solcher Gesellschaftslieder wird dem durch sein tragisches Ende bekannten Lyriker **Ibycus** aus Rhegium (550 v. Chr.) zugeschrieben, welchen der Ruf des kunstsinnigen und überglücklichen Herrschers Polycrates nach Samos gezogen hatte. Sein Zeitgenosse war der ewig heitere und noch als Greis die Freuden des Daseins besingende **Anacreon** aus Teos (530 v. Chr.). Die Jamben und die damals überall gesungenen Trinklieder dieses letzteren Lyrikers sind verloren gegangen, aber die Namen seiner von ihm besungenen Geliebten leben noch zum Theil in der unter dem Namen Anacreontica auf uns gekommenen Sammlung. Er lebte am Hofe des oben genannten Polycrates, dessen Günstling und Ruhmessänger er war, und ging später nach dem schon im hellsten Glanze strahlenden Athen, wo er ebenfalls die günstigste Aufnahme fand und ihm auf der Burg eine Bildsäule errichtet wurde. Anacreon war einer der letzten klassischen Lyriker und zugleich der letzte Sänger von Bedeutung aus der ionischen Schule, mit welcher die Geschichte der griechischen Poesie begonnen hatte.

In den epischen Gesängen der Griechen war die mehr rhythmische als melodische Musik der Poesie noch ganz untergeordnet gewesen. Jetzt aber gewann die Melodie in den die innersten Saiten des Herzens berührenden lyrischen Gesängen die Oberhand und nahm nunmehr einen solchen Aufschwung, dass sie auch getrennt von der Dichtung fähig war, einen bestimmten Eindruck auf die Zuhörer zu machen. Die Musiker versuchten es nun, ihren Instrumenten dergleichen ausdrucksvolle Melodien einzuhauchen und bewirkten dadurch eine für die Selbständigkeit und höhere Ausbildung der Tonkunst durchaus nothwendige Trennung beider bisher innig verbunden gewesenen Schwesterkünste. **Sacadas** von Argos wird als der Erste genannt, welcher im Jahre 586 v. Chr. sein Spiel auf der Flöte ohne Gesang vor der in den pythischen Spielen versammelten Menge mit dem glücklichsten Erfolge gekrönt sah. Ihm folgte in den Jahren 576, 572 und 568 **Pythocritus** aus Sicyon bei denselben Festen mit gleicher Wirkung, so dass nun die Wettkämpfe der den Gesang begleitenden Flöte ganz verschwanden. Die Selbständigkeit der Instrumentalmusik war jetzt erkämpft, die Virtuosen mehrten sich, und im J. 556 versuchte es **Agelaus** von Tegea, in den pythischen Spielen auch mit der Cythara ohne Gesang aufzutreten. Wie seine kühnen Vorgänger wurde auch er unter dem Beifalle der Zuhörer als Sieger gekrönt. Im J. 396 v. Chr. gewannen sogar **Timäus** und **Crates** mit der Trompete und dem Horne den Preis in den olympischen Spielen. Der zuerst genannte Virtuose

Sacadas soll auch der Erfinder dreitheiliger Nomen gewesen sein, bei welchen eine Strophe dorisch, die zweite phrygisch und die dritte lydisch gesungen wurde, wodurch er nun drei dem Charakter nach ganz verschiedene Musikstücke zu einem dem Inhalte der Worte nach dennoch zusammenhängenden Ganzen mit einander verband. Beim Neubau der Stadt Messene wurden alle Arbeiten unter dem Spiele der Flöten und namentlich der Melodien des Sacadas ausgeführt, welcher eine solche Berühmtheit erlangte, dass ihm auf dem Helicon eine Bildsäule, die Flöte in der Hand haltend, errichtet wurde.

IV.

Die Blüthezeit.

555—440 v. Chr.

Das Drama.

Schon von der mythischen Urzeit an hatte die Musik in Hellas vielfach ihre wunderbare Macht bethätiget. Sie war zuletzt zu einer selbständigen Kunst erhoben worden und hatte dadurch eine solche Bedeutung erlangt, dass der berühmte Weltweise **Pythagoras** (585 bis 505 v. Chr.) sich bewogen fand, dieselbe einer gründlichen Prüfung zu unterwerfen. Die Musiker waren bisher bei Ausübung dieser Kunst allein ihrem vom Gehöre geleiteten unbestimmten Gefühle gefolgt; dem Pythagoras aber gelang es, die flüchtigen Töne zu fesseln und ihre Verhältnisse zu einander auf bestimmte mathematische Grundsätze zurückzuführen. Das ganze Leben dieses tiefen Denkers ist von räthselhaftem Dämmerlichte umgeben und er selbst hat, so hoch auch seine Verdienste um die geistige Erhebung der Griechen angeschlagen werden müssen, aller Wahrscheinlichkeit nach keine Schriften verfasst. Alles, was wir von ihm wissen, beruht nur auf Ueberlieferungen und oft nicht übereinstimmenden Andeutungen späterer Schriftsteller. Er wurde um das Jahr 585 v. Chr. in Samos geboren und der daselbst herrschende, schon erwähnte Polycrates veranlasste ihn zu einer Reise nach Aegypten, dem Urlande aller höheren Cultur. Pythagoras liess sich dort in die Mysterien der Priester einweihen und eröffnete nach seiner Rückkunft in seinem Vaterlande eine Schule, in welcher er seinen Schülern den reichen Schatz seines Wissens und seiner gesammelten Erfahrungen mittheilte. Später ging er nach Italien und wurde hier in dem schon im 8. Jahrhunderte v. Chr. von griechischen Colonisten gegründeten Croton der Stifter des berühmten Geheimbundes zur Veredlung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Musik wandte er vielfach zur Beruhigung und zur Erhebung des Gemüthes an; er betrachtete sie, die Arithmetik und die Geometrie als die Grundlagen alles höheren Wissens und fand die Gesetze der Harmonie übereinstimmend mit den Verhältnissen der Entfernungen und Grössen der von ihm beobachteten Planeten, welche deshalb, nach seiner Meinung, bei ihrem Umschwunge durch den Aether eine reine S p h ä r e n h a r m o n i e bilden müssten. Die Zahlen waren ihm der Grund aller Erkenntniss, die Ursache aller Dinge. Er führte also

auch die Verhältnisse der Töne zu einander auf Zahlen zurück und stellte dieselben für diejenigen Intervalle, welche von nun an den Griechen allein als **Consonanzen** galten, folgendermassen fest: Das rationale Verhältniss der Octave 2 : 1, das der Quarte 4 : 3 und das der Quinte 3 : 2.*) Werden nun die Töne der diatonischen Tonleiter nur mit Benutzung der hier angedeuteten Rationen aufgesucht und an einander gereiht: so erklingen in derselben die grossen Terzen (81 : 64) zu gross und die kleinen (32 : 27) zu klein,**) ein Umstand, welcher von neueren Schriftstellern als Ursache angesehen wird, dass von den Griechen diese Intervalle nicht zu den Consonanzen gezählt wurden, obwohl unsere heutige, nicht reine, sondern temperirte Stimmung uns doch nicht hindert, dieselben als solche zu benutzen. Zur Berechnung der genannten Tonverhältnisse soll Pythagoras das einsaitige Instrument mit beweglichem Stege, das Monochord, erfunden und ferner die griechischen Buchstaben zuerst als Tonzeichen benutzt haben. Endlich soll er zu den sieben Tönen des früheren griechischen Musiksystemes noch einen achten hinzugefügt haben, doch sind die Nachrichten von der Stimmung dieses „pythagoräischen Octachordes" nicht gleichlautend. Entweder bildete dasselbe die Tonreihe: *A, HcdEfgA* oder eine Octavengattung derselben, wie z. B. die folgende, von den ältesten griechischen Schriftstellern über Musik (Aristoteles und Aristoxenus) aufgestellte Tonleiter:

EfgA HcdE

Gleich nach dem Tode des Pythagoras (505 v. Chr.) trat nun auch der erste musikalische Schriftsteller der Griechen, **Lasus** von Hermione, auf; er gab Regeln zur Bildung der Gesänge, ordnete dithyrambische Chöre an und führte den Gebrauch des Taktschlagens ein. Seine von

---

*) d. h. wird eine gespannte Saite in zwei gleiche Theile getheilt, so giebt ein Theil die Octave derselben an, bei einer Theilung in 4 gleiche Theile geben 3 derselben (drei Viertheile der Saite) die Quarte an; bei einer Theilung in 3 gleiche Theile geben endlich 2 derselben (zwei Drittheile der Saite) die reine Quinte der ganzen Saite an.

**) Theilt man nämlich die Länge einer Saite, welche z. B. den Ton *H* angiebt, mit Pythagoras in 8192 Theile, so findet man die reine Quarte *(E)* derselben, indem man nur drei Viertheile, also 6144 dieser Theile erklingen lässt. Nimmt man sodann von der Länge der Saite dieses neuen Tones *(E)* drei Viertheile, also 4608 Theile, so erhält man die reine Quarte *(A)* des letzteren Tones. Setzt man dies Verfahren fort, so erhält man nach und nach folgende Tonreihe: *H E A D G C F*. Bestimmt man jetzt die Töne *H — E — A* zu festen Saiten und legt die übrigen Töne zwischen dieselben, indem man sie durch Verdoppelung ihrer Saitenlängen in tiefere Octaven versetzt, so entsteht die Tonleiter: *HcdEfgA*. Fügt man jetzt durch Verdoppelung der Saitenlänge des Tones *A*, noch ein ausserhalb der Tetrachorde stehendes tieferes *A* (mit also 2 × 4608 = 9216 Theilen) hinzu, so erhält man eine Tonleiter, deren Töne durch die folgenden Theile einer Saite gewonnen wurden:

a . 4608.
g . 5184.
f . 5832.
e . 6144.
d . 6912.
c . 7776.
H . 8192.
A . 9216.

Die grosse Terz *c — e* steht hier in dem Verhältnisse von 7776 : 6144 oder, wenn man diese Zahlen durch 96 verkleinert, von 81 : 64, eben so alle übrigen grossen Terzen dieser Tonleiter, während das Verhältniss der reinen grossen Terz 80 : 64 oder 5 : 4 ist. Die kleine Terz *A — c* steht ferner hier in dem Verhältnisse von 9216 zu 7776 oder, wenn man beide Zahlen durch 288 verkleinert, in dem von 32 : 27, wie alle anderen kleinen Terzen dieser Tonleiter, während die Ration der reinen kleinen Terz 30 : 25 oder 6 : 5 ist.

späteren Autoren erwähnten theoretischen Werke aber sind nicht mehr vorhanden. Er war der Lehrer des hochgefeierten **Pindarus** aus Theben (520—456 v. Chr.), mit dessen enthusiastischen Hymnen, Oden, Dithyramben und Skolien die griechische Lyrik ihren höchsten Gipfel erreichte. Pindar verherrlichte die Sieger der vier heiligen Spiele und mit ihnen ganz Griechenland in seinen im dorischen Dialekte gesungenen erhabenen Hymnen, zu welchen er selbst die Lyra meisterhaft spielte. Nur die durch ihre Schönheit und ihre anmuthigen Gesänge gleichberühmte **Corinna** konnte ihm einige Male den Siegeskranz entreissen. Noch bei seinem Leben wurde ihm in Athen ein Standbild errichtet, und sowohl die Spartaner wie später auch Alexander d. G. verschonten das Haus, welches er einst bewohnt hatte, als sie siegend und zerstörend in seine Vaterstadt einzogen. Von seinen Gesängen sind uns 45 Siegeshymnen erhalten, auch besitzen wir den mit leicht zu entziffernden griechischen Tonzeichen versehenen Anfang seiner ersten pythischen Ode, und es wäre uns damit eine werthvolle Probe der in ihren Wirkungen unsere heutige Musik bei Weitem übertreffenden Melodien jener Zeit übergeben, wenn nicht sehr begründete Zweifel über die Aechtheit derselben obwalteten. Das ebenfalls mit griechischen Tonzeichen versehene Fragment einer homerischen Hymne ist von B. Marcello ohne Angabe der Quelle mitgetheilt worden; die drei noch ausserdem vorhandenen Melodien zu Hymnen aus der Anthologie an die Calliope, den Phöbus und die Nemesis gehören, neueren Forschungen nach, wahrscheinlich dem 2. Jahrhundert nach Chr. an, und sind also eben so wenig im Stande, uns einen Begriff von der Musik jener Zeit zu geben, welche, auch ohne den Schmuck unserer heutigen Harmonie, durch ihren feierlichen Schwung, durch ihre ausdrucksvolle Melodie und ihren kräftigen Rhythmus allen Schilderungen zufolge eine so zauberische Macht auszuüben fähig war. Alle die hier erwähnten altgriechischen Melodien aber findet man, in unsere Noten übertragen, in der Musikbeilage dieser Schrift.

Gekräftiget durch Lycurg's kriegerische Verfassung hatte sich Sparta zum mächtigsten Staate Griechenlands emporgeschwungen. Seitdem aber Athen von dem weisen Solon 594 v. Chr. Gesetze erhalten hatte, welche nicht, wie die lycurgischen, eine völlige Gleichheit der Bildung und der Güter bezweckten, sondern durch die Aussicht auf höhere Auszeichnung und grösseren Wohlstand zu lebendigerer Thätigkeit anspornten; nicht, wie jene, jeden Aufschwung unterdrückten, sondern den Fortschritt begünstigten und der Entwickelung aller Geisteskräfte förderlich waren: da musste Athen auch bald über alle anderen griechischen Staaten hervorragen und seine Gesetze dienten nun nicht bloss diesen zum Vorbilde, sondern sie wurden später die Grundlage der römischen und damit weiter auch der Rechtswissenschaft der meisten europäischen Völker. Pisistratus (560—527 v. Chr.) bestätigte die Gesetze des Solon, führte die homerischen Gesänge in Hellas ein, legte Schriftsammlungen an und beförderte auf alle Weise die Bildung und den Wohlstand der Athener, welche unter seiner Herrschaft einer langen, wohlthätigen Ruhe genossen. Das so begünstigte Athen nahm bald alles Grosse und Edle der verschiedenen hellenischen Zweige in sich auf und wurde der Mittelpunkt alles geistigen Lebens in Griechenland. Die Schule des ruhig anschauenden Ioners hatte das Epos, den Iambus und die Elegie geschaffen und den musikalischen Rhythmus begründet; der ernste Dorer hatte die Musik durch strenge Gesetze vor jeder Verweichlichung zu bewahren gesucht und in seiner Schule wurde besonders der feierliche chorische Gesang ausgebildet; der heiss empfindende Aeoler brachte mit der gefühlvolleren Poesie auch den melodischen Gesang zur Geltung; in der athenischen Schule aber entwickelte sich sodann aus der Verbindung des vaterländischen Epos mit der religiösen Lyrik das alle Vorzüge jener hellenischen Sängerschulen in sich vereinende Drama, mit welchem Poesie und Musik zugleich ihren höchsten Glanzpunkt erreichten.

Das griechische Drama, dessen Keime wir schon in den lebendig vorgetragenen dithyrambischen Gesängen der Bacchusfeste gefunden haben, bestand anfangs aus lyrischen Chören, welche durch erzählende Episoden eines Rhapsoden unterbrochen wurden. Der mit seiner Truppe auf einem Karren in Attica umherziehende **Thespis** (535 v. Chr.) soll zuerst auf solche Weise lyrische und epische Elemente verbunden und mit grossem Erfolge dem Volke vorgeführt haben. Sein Schüler **Phrynichus** aber hat solchen improvisirten Schauspielen, wie es scheint, erst einen bestimmten Inhalt gegeben. Er brachte mit einer Alcestis zugleich auch weibliche Rollen auf die Bühne und fand so theilnehmende Zuhörer, dass er einst zu einer Geldstrafe verurtheilt wurde, weil er das Publicum durch einen der damaligen Gegenwart entnommenen Stoff, die Eroberung von Milet durch die Perser, bis zu Thränen gerührt hatte. Um dergleichen Vorstellungen indess ein der Bacchusfeier angemessenes Nachspiel folgen zu lassen, erfand **Pratinas** um 500 v. Chr. das mythische Satyrndrama, in welchem der Chor der Silenen und Satyrn mit seinen Gesängen und Tänzen den Ernst der Tragödie spottend nachahmte und damit die versammelte Menge wieder in eine heitere Stimmung versetzte. Als fernere Bearbeiter dieser Gattung von Schauspielen, in der sich später Aeschylus als Meister hervorthat, finden wir den **Aristias**, einen Schüler des Pratinas, und ferner den Athener **Chörilus** (490), welcher seine Dramen schon vollständig aufgeschrieben, den ersten Bau eines Theaters veranlasst und überhaupt einflussreich auf die Vervollkommnung der scenischen Spiele gewirkt haben soll.

Die griechischen Colonien Kleinasiens waren schon vom Cyrus den Persern unterworfen worden, und der Versuch, mit Hülfe Athens das fremde Joch abzuwerfen, hatte einen unglücklichen Ausgang genommen; die Heere aber, welche Persien nach Griechenland sandte, um jene athenische Unterstützung zu rächen, wurden in den denkwürdigen Schlachten bei Marathon, Salamis und Platäa völlig geschlagen. Athen, welches in dieser für ganz Griechenland so verhängnissvollen Zeit stets den Vorkampf übernommen hatte, war von den Persern eingenommen und zerstört worden. Der Sieger bei Salamis, Themistocles, stellte die Stadt wieder her und begann, sie durch einen Hafen (den Piräus) mit dem Meere in Verbindung zu setzen. Cimon befreite sodann auch die asiatischen Griechen von den fremden Unterdrückern, brach die Macht der Perser auf dem Meere gänzlich, und nöthigte sie (449 v. Chr.) zu einem Frieden, welcher Athen die Oberherrschaft über ganz Griechenland verschaffte. Macht und Reichthum des athenischen Staates stiegen mehr und mehr, und in dem Zeitalter des Pericles, vorzüglich 470—440, erreichten Künste und Wissenschaften ihre schönste Blüthe. Durch ihn erhielt Athen seine ausgezeichnetsten Statuen und grossartigsten Bauwerke, wie den Tempel der Minerva (das Parthenon), die Vorhallen der Burg (die Propyläen) und das Odeum, welches eigens zu musikalischen Uebungen, Aufführungen und Wettkämpfen bestimmt war.

Die griechische Literatur aber empfing ihren kostbarsten Schmuck in den von der Begeisterung jener heldenmüthigen Zeit und dem Gefühle der wiedererrungenen Selbständigkeit ins Leben gerufenen Tragödien des **Aeschylus**, **Sophokles** und **Euripides**, welche an Grösse des Stoffes, Erhabenheit des Inhaltes und Vollendung der Form alle früheren Erzeugnisse der griechischen Poesie weit überstrahlten. Aeschylus hatte selbst die Schlachten gegen die persischen Eroberer mitgefochten und war fünf und vierzig Jahre alt, als nach dem glorreichen Siege der Griechen bei Salamis, 480 v. Chr., der fünfzehnjährige Sophokles seiner Schönheit wegen erwählt wurde, die Saiten der Lyra rührend den vom Chore der Jünglinge ausgeführten Siegesreigen vorzutanzen. Euripides aber wurde in demselben Jahre in Salamis geboren. Aeschylus führte in das lyrische Drama statt der bisher üblichen Episoden eines einzelnen Schauspielers den Dialog ein; er unterrichtete selbst den Chor, der noch immer die Grundlage des

Stückes bildete, im Gesang und Tanze; gab der scenischen Einrichtung und der Bekleidung der Schauspieler eine angemessenere Ausstattung und der Tragödie in Wort, Ton und Charakter erst die eines wahrhaften Kunstwerkes würdige Haltung. Aeschylus wurde 525 v. Chr. zu Eleusis als ein Bürger des athenischen Staates geboren und zog sich erst gegen das Ende seines wirkungsvollen Lebens nach Sicilien zurück, als ihm Sophokles, der zu Colonos nahe bei Athen geboren war, den Preis abgewann. Dieser vermehrte die Schauspieler auf der Bühne abermals, gab den Episoden überhaupt eine grössere Bedeutung neben dem Chore, und brachte seine Tragödien in Form und Inhalt zur höchsten Vollkommenheit. Sophokles überlebte noch den mehr durch äussere Effecte als durch innere Tiefe glänzenden Euripides, welcher, ebenfalls ein athenischer Bürger, der Tragödie den Prolog hinzufügte, mit stärkeren Mitteln auf das Gefühl wirkte, und deshalb auch alle die seinen Absichten entsprechenden Neuerungen der Musik in das Drama einführte.

Die Tragödie, von den genannten Meistern zur vollendeten Kunstschöpfung emporgehoben, war das musikalische Drama der Griechen, die harmonische Vereinigung der Poesie und Musik, der Mimik, des Tanzes und der scenischen Pracht. Noch bis zur Ruhmesperiode dieses Volkes unter Pericles wurden in Athen eine demselben mythischen oder historischen Kreise entnommene Trilogie und eine vierte „scherzende Tragödie", ein Satyrndrama, an einem Tage aufgeführt. Ein solches allgemeines Volksfest fand in dem geräumigen Theater unter freiem Himmel vor 20- bis 30,000 Zuhörern Statt; es währte vom frühen Morgen bis zum Abend und an Festen, welche mehrere Tage dauerten, wie die grossen Dionysien, wurden oft zwölf bis fünfzehn Schauspiele nach einander zur Aufführung gebracht. Der dramatische Dialog, welcher stets Melodie (Melos) genannt wird, war tönender und rhythmisch abgemessener als die gewöhnliche Rede und wahrscheinlich unserem heutigen Recitative ähnlich. Die Schauspieler durften dabei das Tempo wechseln, mässigen oder beschleunigen und ihre Stimmen wurden durch die Töne einer Lyra unterstützt. Im Monologe aber, in welchem der Darsteller ohne Rückhalt die innersten Gemüthsbewegungen äussern durfte, steigerte sich mit dem erhöhten Gefühle auch seine Stimme zum wirklichen Gesange (Monodie); Höhe und Tiefe, Länge und Kürze der Töne desselben waren nach bestimmten Gesetzen abgemessen, so dass es auch einer begleitenden Flöte möglich war, der so geregelten Melodie Ton für Ton zu folgen. Ob aber solche von rhythmischer Gesetzmässigkeit beherrschten Gesänge auch eine taktische Symmetrie besassen, ist eine oft berührte und gründlich untersuchte, niemals aber zu einem überzeugenden Resultate gelangte Streitfrage. Der Dichter einer Tragödie, welcher gewöhnlich auch selbst darin mitspielte, wählte zugleich die Melodien für sein Drama und studirte die Rollen und den Chor durch wiederholtes Vorsagen oder Vorsingen ein, „er lehrte das Drama". Der Chor bestand zur Zeit des Aeschylus aus fünfzig Personen, wurde aber später auf fünfzehn beschränkt. Der Vortrag des Chores war ebenfalls wirklicher Gesang und die für denselben ausgewählten Tonweisen waren so einfach und volksthümlich, dass die Zuschauer zuweilen in solche ihnen bekannte Melodien mit einstimmten. Der Chor, welcher stets aus Männern bestand, auch wenn Frauen darzustellen waren, wurde von Coryphäen geleitet und führte seine von Instrumenten begleiteten Gesänge unter feierlichen Umzügen und pantomimischen Tänzen aus; eben so waren auch die Bewegungen der Schauspieler stets würdevoll, anmuthig und rhythmisch, und jede Scene der Tragödie bot zugleich ein sinnig geordnetes, plastisches Gemälde dar. Das Vorspiel einer oder zweier Flöten leitete zuweilen den Gesang ein, sonst aber folgten die musikalischen Instrumente dem grösstentheils syllabischen Gesange entweder im Einklange oder in Octaven, oder sie fielen ein, um den recitirenden Schauspieler in dem der Situation entsprechenden tiefen oder hohen

Tone zu halten. Zuweilen markirten die Instrumente auch nur den Rhythmus, welcher einen Hauptreiz der griechischen Musik ausmachte und deshalb oft durch das Klappern mit Muschelschalen oder durch das Auftreten mit eisernen Sohlen angegeben wurde.

In den Schulen Athens wurde schon seit deren Begründung durch Solon (594) neben der Gymnastik, Sprache, Geschichte und Mathematik auch die Musik gelehrt. In dem Zeitalter des Perikles aber gewann diese letztere Kunst eine solche Herrschaft, dass sie als ein unerlässlicher Theil der allgemeinen Bildnng betrachtet wurde. Perikles selbst und sein Zeitgenosse Socrates beschäftigten sich mit der Tonknnst, und als ihr Lehrer wird der ihnen befreundete **Damon** genannt. Die charaktervollen Melodien dieses auch als Sophist bekannten Musikers sollen niemals die von ihm beabsichtigte Wirkung verfehlt haben. Eine durch den Genuss des Weines und durch wilde phrygische Flötenklänge heftig aufgeregte Gesellschaft junger Männer beruhigte er einst durch eine in ernster dorischer Weise gespielte Melodie. Wie bisher die Lyra, so war jetzt die Flöte das allgemeine Lieblingsinstrument. Bei den religiösen Opfern und zu den theatralischen Chören ertönten Flöten, und Dichter, Schauspieler und selbst Redner wurden zuweilen durch eine begleitende Stimmflöte in einem dem Inhalte ihres Vortrages angemessenen Tone gehalten. Man bediente sich der einfachen Flöte (Aulos — Tibia) und der Doppelflöte (Diaulos) von gleicher und ungleicher Länge mit einem gemeinschaftlichen Mundstücke versehen, welches letztere bei mehreren Arten von Flöten aus Rohr gefertigt wurde. Besonders berühmt und über ganz Griechenland verbreitet waren die thebanischen Auleten, und unter diesen wird besonders **Antigenidas**, ein Schüler des auch als Dichter berühmten **Philoxenus**, hervorgehoben. Antigenidas soll sein Instrument durch Vermehrung der Löcher desselben so verbessert haben, dass er darauf in den fünf griechischen Haupttonarten spielen konnte, während früher für jede Tonart eine besondere Flöte nöthig war. Er begleitete oft die Gesänge seines Lehrers mit der Flöte, hielt aber wenig von dem Beifalle der Menge. Einem seiner Schüler, welcher vortrefflich gespielt aber wenig Erfolg gehabt hatte, sagte er einst: Künftig spiele den Musen und mir!

Als einflussreiche Reformatoren und Erweiterer des Umfanges der griechischen Musik erscheinen noch gegen das Ende dieses Zeitraumes der Lesbier **Phrynis** aus Mytilene und sein kühner Rival **Timotheus** aus Milet. Beiden wurde die Bewunderung und der Beifall ihrer Zeitgenossen in reichem Maasse zu Theil, beide aber mussten auch ihrer Neuerungen wegen manchen harten Tadel erdulden, ja sie wurden in späteren Zeiten sogar als die Urheber des bald nach ihnen eintretenden Verfalles der griechischen Tonkunst angesehen. Phrynis soll der Cithara, welche jetzt in der bevorzugten Flöte eine gefährliche Nebenbuhlerin zu bekämpfen hatte, zwei neue Saiten hinzugefügt und die Modulationen des Gesanges mannigfaltiger gestaltet haben. Sein mit vielen Verzierungen überladener Vortrag zog ihm die scharfe Kritik des Aristophanes in dessen Wolken (v. 955 — 965) zu:

Anwalt der guten Sache.

So verkünd' ich euch denn, wie vor Alters es stand um die Zucht und die Bildung der Knaben.
Als ich in der Blüth', als Vertreter des Rechts, und die Sittsamkeit erstes Gesetz war.
Da durfte den Knaben kein trotziger Laut, kein störrisches Mucksen entfahren.
Da kamen im Schwarm sie die Strassen daher, nach der Singschul', all' in der Ordnung.
Aus jeder Gemeinde, nur spärlich bedeckt, und wenn es auch Roggenmehl schneite!
Nicht übereinandergeschlagen die Bein', anständig sassen und lernten
Sie ihr: „Pallas, die Städteverwüsterin," oder: „Horch, was ertönt aus der Ferne?"
In gehaltenem Ton, in gemessenem Takt, wie die Väter von jeher es sangen.
Und wenn Einer aus Eitelkeit Sprünge versucht' und die Lieder mit Schnörkeln verhunzte,
Wie es jetzo der Brauch, in des **Phrynis** Manier, mit verkünstelten Coloraturen,
Dann regnet' es Schläg' auf den Sünder, der frech an den heiligen Musen gefrevelt! — (L. Seeger.)

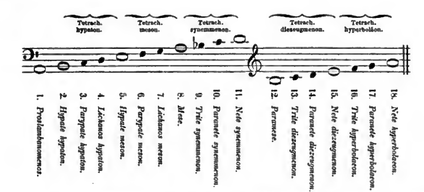
Phrynis war der Erste, welcher in den zu Athen gefeierten Panathenäen 457 v. Chr. den Preis mit der Cithara gewann. Bei den carneischen Spielen in Sparta aber, wo er sich mit seiner neunsaitigen Cithara ebenfalls zu den musikalischen Wettkämpfen meldete, ermahnten ihn die Ephoren, vor seinem Auftreten nach seiner Wahl die beiden tieferen oder höheren Saiten abzuschneiden. Timotheus, welcher den genannten Tonkünstler einst im Sängerkampfe besiegte, musste kurze Zeit darauf ein noch härteres Schicksal erleiden. Er hatte der Cithara noch vier neue Saiten hinzugefügt und wurde desshalb aus Sparta sogar verbannt. In der uns von Boëthius aufbewahrten Verurtheilung des Timotheus beschuldigen ihn die Spartaner, dass er durch seine Vermehrung der Töne die Ohren der Jugend und durch seine neuen Melodien von weibischem und gekünsteltem Charakter den früheren einfachen und geregelten Gesang verdorben habe. Dessenungeachtet aber erlangten seine Nomen zur Cithara, seine lyrischen und dithyrambischen Gesänge eine solche Berühmtheit, dass die Ephesier ihm tausend Goldstücke gaben, um einen Festgesang zur Weihe des Tempels der Diana zu verfassen.

Die neue, ansprechendere und ausdrucksvollere Musik gewann nun immer mehr und mehr Anhänger, so sehr sich auch die Vertheidiger der alten, einfacheren und kräftigeren Musik bemühten, dem Umsichgreifen der ersteren einen Damm entgegen zu setzen. So geisselt unter Anderen der athenische Dichter Pherecrates in seinem Schauspiele Chiron die Urheber einer freieren Benutzung der Töne durch folgende, der arg gemisshandelten Musik in den Mund gelegte Worte: „Der erste Urheber meines Unglücks ist **Melanippides**, der mich ganz entkräftet und mit seinen zwölf Saiten ganz weibisch gemacht hat. Doch dieser würde noch nicht im Stande gewesen sein, mich in den unglücklichen Zustand zu versetzen, worin ich jetzt lebe, wenn nicht **Cinesias**, dieser verwünschte Athenienser, durch seine unmelodischen und falschen Gänge, womit er seine Dithyramben sang, dazu beigetragen hätte. Kurz, seine Grausamkeit gegen mich ging über alle Beschreibung. Nach ihm kam es dem **Phrynis** in den Kopf, mich mit seinen Coloraturen und Läufen zu missbrauchen, mich nach seinem Gefallen zu biegen und zu drehen, und aus seinen fünf Saiten zwölf verschiedene Töne hervorzubringen. Doch auch dieser würde mich noch nicht gänzlich zu Grunde gerichtet haben, denn er wusste es einigermassen wieder zu vergüten, was er verdorben hatte. Bloss dem **Timotheus** war es aufbehalten, mich ins Grab zu bringen. Wer ist denn dieser Timotheus? fragt die Gerechtigkeit. Der Rothkopf, der Milesier, antwortet die Musik, der durch tausend neue Beleidigungen, besonders aber durch seine ausschweifenden Läufe und Triller, alle andere, über die ich mich beklagt habe, noch weit übertrifft. So oft ich ihm irgendwo begegne, bringt er mich sogleich in Unordnung und zerlegt mich in „zwölf Töne" u. s. w. (Forkel, Gesch. d. Mus. Th. 1, S. 301).

Ueber die von den hier genannten Reformatoren bewirkte Umgestaltung des griechischen Musiksystemes sind die Nachrichten nicht übereinstimmend. Alle nach dem schon früher erwähnten Aristoxenus auftretenden Theoretiker aber stellen die folgende, fünfzehn Töne in zwei Octaven umfassende Tonleiter auf:

$$A,\ H c d e f g a,\ \bar{h}\bar{c}\bar{d}\bar{e}\bar{f}\bar{g}\bar{a}$$

Der ausserhalb der Tetrachorde stehende tiefste Ton hiess Proslambanomenos, „der Hinzugefügte". Seit Euclides findet man zuweilen dies Tonsystem noch vergrössert durch ein mit dem zweiten „verbundenes Tetrachord", womit denn das aus achtzehn Tönen oder, da zwei derselben doppelt vorhanden sind, eigentlich nur aus sechzehn Tönen bestehende sogenannte grösseste oder unveränderliche System festgestellt war:



In dem oben mitgetheilten Bruchstücke des Pherecrates wird allen darin erwähnten Umformern der Musik die praktische Benutzung von zwölf verschiedenen Tönen oder Saiten vorgeworfen. Da nun der früheste musikalische Schriftsteller der Griechen, Aristoxenus, schon die Eintheilung der Octave in zwölf gleiche Halbtöne auch theoretisch zu begründen versucht, so scheint daraus hervorzugehen, dass die Musiker am Ende dieser Glanzperiode der Tonkunst schon Chromatiker in unserem heutigen Sinne waren. Ihr Wirken aber wurde damals von den Anhängern der alten Diatonik eben so angefeindet, als im XVI. Jahrhundert nach Chr. die Werke der Chromatiker, welche den Versuchen, die altgriechischen Klanggeschlechter bei der neueren Musik in Anwendung zu bringen, ihr Entstehen verdanken.

V.

Die Zeit des Verfalles.

440—300 v. Chr. u. f.

Die Theoretiker.

Die der vorhergehenden Periode angehörenden Lyriker Corinna und Pindar, ebenso Simonides, sowie die Dramatiker Aeschylus, Sophocles und Euripides, und die Virtuosen Antigenidas, Phrynis und Timotheus waren Zeitgenossen von gleicher schöpferischer Kraft; Poesie und Musik war durch sie auf die höchste Stufe der Vollendung emporgehoben worden. Hatten die Lyriker und Dramatiker ihre Stoffe der Vergangenheit und der Gegenwart entnommen und allen Stimmungen, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften des Menschen einen künstlerischen Ausdruck verliehen, so blieb den Musikern, deren Reich das weite Feld der Phantasie umfasste, noch die Aufgabe, den Dichtern, welche bisher die Töne zu ihren Poesien selbst angeordnet hatten, die Alleinherrschaft zu entreissen und damit der Tonkunst eine gleiche Berechtigung neben der Dichtkunst zu verschaffen. Es entspann sich deshalb ein Kampf zwischen den Musikern und Dichtern, von dessen Heftigkeit wir in den mitgetheilten Worten des Pherecrates und Aristophanes schon einige Proben gesehen haben. Noch Plutarch eifert gegen

Lasus, Melanippides, Philoxenus und Timotheus, weil durch ihre Neuerungen die gute alte Musik ganz verdorben worden sei und die Tonkunst seitdem angefangen habe, sich die Herrschaft über die Poesie, der sie früher unterwürfig gewesen, anmaassen zu wollen. Die bedeutenderen Tonkünstler wollten sich jetzt nicht mehr den musikalischen Anordnungen der Dichter fügen, sondern selbst die Melodien zu den Versen der Letzteren erfinden. Die Dichter aber sahen es als Hochmuth an, ihren Poesien einen anderen als den von ihnen selbst beabsichtigten und angegebenen melodischen Ausdruck verleihen zu wollen. Die Musik trennte sich in Folge dieser Eifersuchtsstreitigkeiten gänzlich von der Poesie, und selbständig ertönten nun die Instrumente ohne Gesang in den Tempeln, in den Theatern, Schulen und Privathäusern, und die Anzahl und der Umfang der Töne derselben vergrösserte sich mehr und mehr. So erfand **Epigonus** das Epigonium von vierzig Saiten; er spielte es ohne Plectrum mit beiden Händen und soll auch zuerst die Melodien der Cithara mit denen der Flöte verbunden haben. Aehnliche neu entstehende vielsaitige Instrumente waren die Magadis, deren zwanzig Saiten paarweise in Octaven gestimmt waren und das Simicum mit fünf und dreissig Saiten. Die Anzahl der Saiten der uralten Cithara aber stellte man nun auf fünf fest, theilte jedoch jede derselben in verschiedene Stufen ein, um sie zu mehreren Tönen benutzen zu können. Die Ansprüche der Virtuosen mehrten sich mit der Zahl ihrer Bewunderer und ihrer Schüler. So erhielt **Amöbäus**, ein berühmter Citharaspieler zu Athen, für jeden seiner Vorträge auf dem Theater ein attisches Talent, etwa 1200 Thaler. Ganz besonders aber wird der Stolz und Uebermuth der Flötenspieler gerügt, welche in den kostbarsten Purpurgewändern auf die Bühne traten und deren Ansehen so wie das der zahllosen musiktreibenden Dilettanten Athens erst sank, als Komiker und Satyriker ihren Dünkel schonungslos verspotteten und der Enkel des Pericles, der durch Geburt, Geistesanlagen und körperliche Schönheit gleich bevorzugte Alcibiades (440 v. Chr.), trotz des von dem oben erwähnten gefeierten Antigenidas genossenen Unterrichtes es verschmähte, sein Gesicht durch die Anstrengung des Blasens zu entstellen und „das Flöten den Thebanern überliess, die zum Sprechen zu einfältig wären". Durch die Bemühungen der Philosophen wurde alsdann das Flötenspiel auch aus den öffentlichen Schulen als unpassend verbannt.

Pericles hatte durch seine kluge Leitung den athenischen Staat zum reichsten und blühendsten seiner Zeit erhoben. Mit dem Wohlstande der Athener aber vermehrte sich auch ihre Liebe zur Pracht und zum Luxus. Ungeheure Summen wurden auf die mit grösstem Pompe in Scene gesetzten öffentlichen Schauspiele verwendet, und neben der Tragödie und dem Satyrndrama bildete sich (450—404) durch Epicharmus, Crates, Cratinus, Pherecrates und besonders durch den Geist und Witz sprühenden Aristophanes noch die Comödie als eine eigenthümliche Kunstgestaltung aus, welche Lächerlichkeiten und Verderbtheiten von Personen und Zuständen der Gegenwart mit keckem Humore und ausgelassenem Muthwillen angriff und geisselte. Die ernst mahnenden Chöre des Dramas wurden endlich abgeschafft, Virtuosen füllten statt derselben die Zwischenacte mit ihrer die Sinne schmeichelnden Musik aus und nach den am Tage aufgeführten Schauspielen feierte man noch über Nacht die Dionysien oder Bacchanalien, wilde, zügellose Orgien, bei welchen der Triumphzug des Bacchus tanzend, heulend und rasend durch die Strassen tobte; Laster aller Art verbreiteten ihr zerstörendes Gift, und wie die anderen Künste, so versank auch die einst so kräftig wirkende Musik in weichliche Ueppigkeit. Als der letzte Entnerver derselben wird der Aeoler **Simon** aus Magnesia genannt, welcher die wollüstige Tonweise, die Simodie, einführte und damit die heilige Flamme der Tonkunst ihrem Erlöschen nahe brachte. Man suchte nach den Ursachen des sichtbaren Verfalles der Tonkunst, und sah, wie schon bemerkt, die früher genannten Reformatoren, welche die alten, ernsteren

Weisen durch einschmeichelndere Melodien verdrängt haben sollten, als die Verderber der Musik an. Plutarch nennt ferner als die Hauptursache des gänzlichen Herabsinkens der Tonkunst das Umsichgreifen der theatralischen Musik, welche sich von der Dichtung nach und nach ganz losgetrennt habe und nun übermüthig und ohne die frühere Einfachheit zu bewahren ihren eigenen Weg ginge. Der so verweichlichten, dabei aber doch allgemein verbreiteten Tonkunst schrieb man nun wieder einen schädlichen Einfluss auf die immer mehr und mehr verderbenden Sitten des Volkes zu, Staatsmänner und Philosophen eiferten gegen die neuere erschlaffende Musik und 440 v. Chr. wurden aus diesen Ursachen sogar die Theater in Athen geschlossen. Vier Jahre nachher jedoch, während welcher Zeit man vergebens gestrebt hatte, der wachsenden Entartung Einhalt zu thun, wurden dieselben wieder eröffnet.

Athens ganz Hellas überstrahlender Glanz und seine wachsende Uebermacht über die anderen griechischen Staaten hatten schon längst Spartas Eifersucht rege gemacht. Noch unter Pericles entbrannte deshalb der verderbliche peloponnesische Krieg (431—404), welcher damit endete, dass Athen sich ergeben musste und Sparta abermals die erste Stimme in Griechenland gewann. Das innere Mark der griechischen Staaten aber war durch die fortwährenden Kriege und Unruhen völlig zerstört worden, der sittliche Zustand des Volkes sank immer tiefer herab, und es wurde dem eroberungssüchtigen Philipp von Macedonien leicht, in das allen festen Haltes beraubte Hellas einzudringen. Die Schlacht bei Chäronea (338 v. Chr.) entschied über das Schicksal Griechenlands und Philipp schrieb nunmehr den Besiegten Gesetze vor. Sein Sohn und Nachfolger, Alexander der Grosse, vollendete die Unterjochung der sich noch ein Mal kühn erhebenden Hellenen, er eroberte und zerstörte Theben bis auf den Grund und verschonte dabei nur das Haus und die Nachkommen des Sängers der Siegeshymnen, des Pindar. Mit der verlorenen Freiheit aber erlosch auch Griechenlands schöpferische Kraft; an die Stelle der Dichter und Sänger traten fortan die Geschichtsschreiber, Philosophen und Redner, an die der begeisterten und erfindenden Musiker — die forschenden und zergliedernden Theoretiker.

Unter dem Namen des berühmten **Aristoteles** (350 v. Chr.), des Erziehers Alexanders des Grossen, besitzen wir Probleme in acht und dreissig Abschnitten, welche sich jedoch als eine jüngere Compilation herausgestellt haben. Der neunzehnte Abschnitt handelt in ein und fünfzig Fragen grösstentheils von akustischen Dingen und ist deshalb bemerkenswerth, weil aus demselben hervorgeht, dass die Griechen bis dahin nur den Einklang und die Octave als Zusammenklänge gekannt haben. Der Autor erklärt nämlich die Homophonie als den Gesang gleicher Stimmen im Einklange, und die Antiphonie als die Consonanz (Symphonie) der Octave, welche aus der Vermischung der Stimmen von Männern und jungen Knaben entstehe. Er fragt sodann, warum Quarten und Quinten nicht eben so gut zusammen angestimmt werden könnten als Octaven? — Der älteste griechische Theoretiker aber, von dessen zahlreichen und bei späteren Schriftstellern vielfach citirten Werken drei Bücher Elemente der Musik auf uns gekommen sind, ist **Aristoxenus** (320 v. Chr.), ein Schüler des Pythagoräers Xenophilus und des so eben erwähnten Aristoteles. Wie Pythagoras den Verstand, so nahm Aristoxenus das Gehör als den allein maassgebenden Richter über die Verhältnisse der musikalischen Intervalle an. Er stellte ein System der Gleichheit auf, indem er die Octave in sechs Ganztöne oder in zwölf unter sich gleiche Halbtöne theilte, und war also der Erste, welcher der Tonkunst eine gleichschwebende Temperatur zu Grunde legen wollte. Der darüber schon damals beginnende Streit zwischen seinen Anhängern und den Pythagoräern, welche nur die erwähnten reinen, natürlichen Verhältnisse der Intervalle gelten liessen, wird noch heute von den

Musikern und Akustikern fortgesetzt, ohne seiner Entscheidung näher gerückt zu sein. Schon Aristoxenus macht Bemerkungen über die Verschiedenheit der Ansichten von den griechischen Tonarten; es ist also nicht zu verwundern, wenn auch die späteren Autoren über diesen Punkt nicht einig sind. Wir wollen versuchen, den schon früher berührten Grund dieser Unbestimmtheit im Folgenden noch klarer herauszustellen. Aus den drei ursprünglichen Tetrachorden entstanden durch eine Zusammensetzung zweier gleichartigen derselben die folgenden „Tropen" oder „Harmonien":

1. Dorisch: *EfgAHcdE*

2. Phrygisch: *DefGAhcD*

3. Lydisch: *CdeFGahC*

Wie nun hier bei 1. zwei dorische Tetrachorde „unverbunden" zusammengesetzt wurden, so wurden deren zwei auch durch einen gemeinsamen Ton „verbunden" und es entstanden, wenn ihnen noch ein Ton ab- oder aufwärts hinzugefügt wurde, zwei neue Tropen:

4. Hypodorisch: *AHcdEfgA*
später Aeolisch.

5. Hyperdorisch: *HcdEfgAH*
später Mixolydisch.

Ebenso bildete man aus zwei verbundenen phrygischen oder lydischen Tetrachorden neue Harmonien, indem man denselben noch einen tieferen Ton hinzufügte:

6. Hypophrygisch: *GAhcefG*
später Ionisch.

7. Hypolydisch: *FGahCdeF*
oder Syntonolydisch.

Diese sieben verschiedenen Tropen waren zugleich die sieben möglichen Octavengattungen einer diatonischen Tonleiter, welche sich durch die Stellung des Halbtons in den dergestalt zusammengesetzten ursprünglichen Tetrachorden charakteristisch von einander unterschieden. Die griechischen Tonarten oder „Töne" dagegen waren alle nur tiefere oder höhere Transpositionen eines und desselben bestimmten „Modus" oder unserer heutigen natürlichen Molltonleiter:

AHcdEfgA

Jeder Modus umfasste zwei Octaven, und Aristoxenus zählt deren dreizehn, welche im Umfange einer Octave ihren Anfangston hatten. Sie lagen also um je einen Halbton von einander entfernt. Nach der Zeit des Aristoxenus fügte man jenen dreizehn noch zwei Modi hinzu, so dass diese fünfzehn Transpositionen, von der tiefsten, anfangend wie nachstehend auf einander folgten (wobei die tiefste dieser Tonleitern hier als unser $A - \bar{a}$ angenommen worden):

1) ***Hypodorisch: amoll.*** 2) ***Hypoionisch:*** (früher tieferes ***Hypophrygisch***)***: bmoll.*** 3) ***Hypophrygisch: hmoll.*** 4) ***Hypoäolisch*** (früher tieferes ***Hypolydisch***)***: cmoll.*** 5) ***Hypolydisch: cismoll.*** 6) ***Dorisch: dmoll.*** 7) ***Ionisch*** (früher tieferes ***Phrygisch***)***: esmoll.*** 8) ***Phrygisch: emoll.*** 9) ***Aeolisch*** (früher tieferes ***Lydisch***)***: fmoll.*** 10) ***Lydisch: fismoll.*** 11) ***Hyperdorisch*** oder ***Mixo-***

lydisch: gmoll. 12) ***Hyperionisch*** (früher höheres ***Mixolydisch***)***: asmoll.*** 13) ***Hyperphrygisch*** oder ***Locrisch*** oder ***Hypermixolydisch: amoll.*** 14) ***Hyperäolisch: bmoll.*** 15) ***Hyperlydisch: hmoll.***

Auch hier sind die Namen der dorischen, phrygischen und lydischen Modi die ältesten, die der ionischen und äolischen aber rühren aus späterer Zeit her. Alle diese Modi unterschieden sich nur durch ihre Tonhöhe von einander, während die Tropen, welche sich durch die Stellung ihrer Halbtöne von einander unterschieden, alle innerhalb einer einzigen Octave (z. B. $a - \bar{a}$) ausgeführt werden konnten:

| Dorischer Tropus: |

Dorischer Modus: $d\ e\ f\ g\ a\ b\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{b}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}$

| Phrygischer Tropus: |

Phrygischer Modus: $e\ fis\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \overline{fis}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}$

| Lydischer Tropus: |

Lydischer Modus: $fis\ gis\ a\ h\ \overline{cis}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \overline{fis}\ \overline{gis}\ \bar{a}\ \bar{h}\ \overline{\overline{cis}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}\ \overline{\overline{fis}}$

Die verschiedenen Schriftsteller gebrauchen nun bald die älteren, bald die neueren Namen der Tropen und Modi, sie zählen die Stellung der Halbtöne derselben bald von unten, bald von oben ab; z. B.:

e f g a h c d e
½ ½
c h a g f e d c } bald dorisch, bald lydisch genannt.

g a h c d e f g
½ ½
a g f e d c h a } bald hypophrygisch, bald hypodorisch.

f g a h c d e f
½ ½
h a g f e d c h } bald hypolydisch, bald mixolydisch.

d e f g a h c d
½ ½
d c h a g f e d } stets phrygisch genannt, weil die Stellung der Halbtöne auf- und absteigend dieselbe ist.

Endlich werden auch häufig die Begriffe von Tropen und Modi mit einander verwechselt, lauter Umstände, welche das Schwankende in der Lehre von denselben zu erklären geeignet sind.

Jedem der genannten Tropen oder Modi, häufig auch Töne, Nomi oder Harmonien genannt, wurde überdies ein besonderer Charakter zugeschrieben, mit welchem man aber eigentlich nur den Charakter jener sich in den erwähnten Tonreihen bewegenden ursprünglichen Melodien und deren Rhythmen andeutete. So soll die dorische Tonart ernst und feierlich, die lydische sanft und erbaulich, die phrygische wild und erregend, die äolische einfach und herzig, die alte ionische rauh und finster gewesen sein. Doch stimmen auch hierin die verschiedenen Schriftsteller, aus den angeführten Gründen, nicht überein und schon Heraclides von Pontus, ein Schüler des Aristoteles, klagt (beim Athenäus), dass zu seiner Zeit der Sittenverderbniss, welche Alles verkehrt habe, auch die ächten, ursprünglichen Eigenschaften der Tonarten verloren gegangen seien. Die Griechen kannten auch den Uebergang (*Metabole*) aus einer Tonart in die andere, aus einem Klanggeschlechte oder einem Zeitmaasse in das andere. So spricht Plutarch von einem Liede, welches hypodorisch begann, in die hypophrygische und phrygische Tonart überging und in der mixolydischen und dorischen endete.

Die übrigen Hauptpunkte der Theorie der griechischen Musik, soweit sie nämlich von

Aristoxenus und den späteren Autoren angedeutet werden, lassen sich wie folgt zusammenfassen. Der Raum zwischen zwei Tönen hiess Diastema und die verschiedenen Intervalle wurden in kleinere und grössere eingetheilt.

Kleinere Intervalle:

1) ***Diesis enharmonica.***
2) ***Diesis chromatica.***
3) ***Hemitonium*** (Halbton).
4) ***Tonus*** (Ganzton).
5) ***Triemitonium*** (Dreihalbton = kl. Terz).
6) ***Ditonus*** (Zweiton = gr. Terz).

Grössere Intervalle:

7) ***Diatessaron*** (durch vier Tonstufen = kl. Quarte).
8) ***Tritonus*** (Dreiton = gr. Quarte oder kl. Quinte).
9) ***Diapente*** (durch fünf Tonstufen = gr. Quinte).
10) ***Tetratonus*** (Vierton = überm. Quinte oder kl. Sexte).
11) ***Hexachordum*** (Sechssaiter = gr. Sexte).
12) ***Pentatonus*** (Fünfton = kl. Septime).
13) ***Heptachordum*** (Siebensaiter = gr. Septime).
14) ***Diapason*** (durch alle Töne = Octave).

Die Griechen machten also keinen Unterschied zwischen einer übermässigen Secunde und einer kleinen Terz oder zwischen einer übermässigen Quinte und einer kleinen Sexte u. s. f., da sie für alle gleichklingenden künstlichen und natürlichen Intervalle solcher Art jederzeit nur einen Namen hatten.

Consonirende Intervalle (***Symphona***),

d. h. solche, die, wenn sie zusammen erklingen, sich gleichsam zu einem einzigen Tone zu vermischen scheinen, waren 1) ***Diatessaron*** (die Quarte); 2) ***Diapente*** (die Quinte); 3) ***Diapason*** (die Octave); 4) ***Diapason cum Diatessaron*** (die Octave mit der Quarte, die Undecime); 5) ***Diapason cum Diapente*** (die Octave mit der Quinte, die Duodecime); 6) ***Bisdiapason*** (die Doppeloctave).

Dissonirende Intervalle (***Diaphona***),

d. h. solche, die, wenn sie zusammen erklingen, sich nicht vermischen, sondern sich zu trennen scheinen, waren alle übrigen hier nicht genannten Intervalle, also auch die Terzen und Sexten. Der Gesang im Einklange hiess ***Homophonie***, der in Octaven ***Antiphonie*** und der Zusammenklang von Quarten oder von Quinten wird häufig ***Paraphonie*** genannt.

Die ***Metrik*** des Dichters maass die Sylben nur nach Kürzen (◡) von einfacher, oder Längen (—) von doppelter Zeitdauer. Die ***Rhythmik*** des Musikers hingegen ordnete das Metrum der von den Tönen begleiteten Worte zu verständlich abgegrenzten kleineren und grösseren Perioden und bediente sich dabei vorzüglich theils der Accente (in den Chören der Schauspiele von den Coryphäen markirt), d. h. der Hebung (***Arsis***) und Senkung (***Thesis***) des Tones, theils der ***Cäsuren***, Einschnitte inmitten oder am Ende der Verse, welche die verschiedenen rhythmischen Perioden von einander sonderten. Das kleinste Zeitmaass hies ***Mora*** und der von Fr. Bellermann (Berlin 1841, bei Förstner) herausgegebene Anonymus giebt folgende Merkmale für die Zeitdauer der Töne an: Ohne Zeichen einzeitige Geltung (nach ***Gaforio***, ***Pract. Mus. lib. 2. cap. 2.*** hat die einzeitige Geltung das Zeichen —); — zweizeitige Geltung (nach ***Gaforio*** ⊥); L dreizeitige, ⊔ vierzeitige, ⊔ fünfzeitige Geltung. Das Zeichen Λ unter die vorstehenden gesetzt bedeutete eine Pause von der entsprechenden Länge; alleinstehend galt

es als einzeitiges Schwelgezeichen. Die Arsis wurde durch einen jenen Zeichen hinzugefügten Punkt angedeutet. Aus zwei oder mehreren Sylben wurden nun Versfüsse, aus diesen Verse, und aus den letzteren Versgruppen gebildet. Die Versfüsse waren entweder zweisylbig, wie der Iambus ⏑ —, Trochäus — ⏑ oder Spondäus — —; oder dreisylbig, wie der Bacchius — — ⏑, Creticus — ⏑ —, Anapäst ⏑ ⏑ —, und Dactylus — ⏑ ⏑; oder viersylbig, wie der Choriambus — ⏑ ⏑ —, der sinkende und steigende Ioniker — — ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ — — u. s. f. Diese Versfüsse theilte man ein in dactylische, bei welchen Arsis und Thesis von gleicher Zeitdauer waren, wie —̇ — oder ⏑ ⏑ —̇ u. s. f.; in jambische, bei welchen jene Theile sich wie 2 zu 1 verhielten, wie —̇ ⏑ oder ⏑ —̇ u. s. f., und in päonische, mit dem Verhältnisse von 3 zu 2, wie —̇ ⏑ — oder —̇ ⏑ ⏑ ⏑ u. s. f. Hierbei konnte aber die Arsis sowohl als die Thesis nicht bloss von einer Sylbe oder einem Tone, sondern auch von zwei bis acht Sylben oder Tönen von verhältnissmässig kürzerer Zeitdauer ausgefüllt werden. Regelmässig wiederkehrende, metrisch und rhythmisch abgemessene Perioden, denen vielleicht das Gleichmaass unseres heutigen Taktes fremd war, die aber eben deshalb sich in freieren und mannigfaltigeren Formen bewegten und durchaus nicht der Anmuth und des Ebenmaasses entbehrten, bildeten sodann die Harmonie der Verse und der aus diesen gestalteten Versgruppen. Die verschiedenen metrischen und rhythmischen Formen wurden oft nach ihren Erfindern, oft nach den Provinzen genannt, welchen sie ihre Entstehung oder Ausbildung verdankten. So hiess z. B. die Zusammenstellung folgender Versfüsse: ⏒ — — ⏓ | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓ der alcäische Vers, und die folgende Versgruppe:

— ⏑ — — — | ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓
— ⏑ — — — | ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓
— ⏑ — — — | ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑
— ⏑ ⏑ — ⏒

bildete die Form der sapphischen Ode. Ebenso bezeichnet Apulejus die charakteristisch von einander unterschiedenen metrischen Formen folgendermaassen: das lydische Zeitmaass eignet sich am besten zu Elegien und Klagegesängen, das dorische zu Kriegsliedern und das phrygische zu religiösen Feierlichkeiten.

Harmonie nannten die Griechen das schöne Verhältniss der verschiedenen Theile eines Gesanges, die regelrechte Folge der Töne, ihre Anordnung nach Klanggeschlecht, Tonart und Rhythmus, oft auch das ganze Gebiet der Tonkunst. So sagt Lucian z. B.: Jede Art von Harmonie muss ihren eigenthümlichen Charakter bewahren; die phrygische ihre Begeisterung, die lydische ihre Wildheit, die dorische ihren Ernst und die Ionische ihre Munterkeit. Melodie dagegen war das Singen der Worte nach Tönen von bestimmter Höhe, und Melopöie die Kunst, solche zum Gesange tauglichen Tonreihen zu bilden. Jede Melodie musste sich in einem bestimmten Klanggeschlechte und in einer bestimmten Tonart bewegen, und Aristoxenus sagt, dass nie mehr als zwei Viertel- oder zwei Halbtöne, und höchstens zwei oder drei ganze Töne unmittelbar auf einander folgen dürften, weil sonst unmelodische Tonfolgen entständen. Beim Euclides findet man ferner die Tonfolgen in stufenweise, sprungweise und in die Mischung beider Arten eingetheilt; ferner in aufsteigende, abwärts fallende und in die Abwechselung beider Tonschritte. Er spricht endlich auch von dem Aushalten und dem mehrmaligen Wiederholen eines Tones. Da das ganze Tonsystem der Griechen auf Tetrachorde gegründet war, so gebrauchten sie zu ihren Singeübungen auch nur vier verschiedene Sylben. Diese Sylben entsprachen den italienischen: mi, fa, sol, la des Guido von Arezzo, welcher zu seinem auf Hexachorde gegründeten Systeme deren sechs anwendete. Die Griechen sangen jeden ersten

Ton eines Tetrachordes zu der Sylbe τα, es folgten sodann die Sylben τη,*) τω und τε. Bildete der vierte Ton aber zugleich den Anfang eines folgenden, mit dem vorhergehenden verbundenen Tetrachordes, so bekam er wieder die erste Sylbe τα.

Als Tonzeichen dienten seit Pythagoras die über die zu singenden Sylben gesetzten Buchstaben des griechischen Alphabets. Als diese aber nach Erfindung der verschiedenen Klanggeschlechter und Modi nicht mehr ausreichten, legte man sie auch auf die Seite, kehrte sie um oder zerstückelte sie; man gab ferner den Singestimmen und den Instrumenten verschiedene solcher Zeichen, so dass deren Anzahl endlich bis auf 1620 anwuchs. Nur die Töne, welche in den drei Klanggeschlechtern einer jeden Tonart „unbeweglich" waren, hatten dabei gleiche Tonzeichen. Wir finden sie am vollständigsten aufgeschrieben und erklärt bei dem noch später zu erwähnenden Alypius. Von der Schwierigkeit und Unvollkommenheit dieser Tonschrift abgeschreckt, zogen es die Dichter, welche, wie gesagt, auch die Melodien zu ihren Gesängen selbst anordneten, grösstentheils vor, diese Letzteren praktisch durch Vorsingen oder Vorspielen zu lehren und weiter zu verbreiten, und von allen so hoch gepriesenen Tonweisen der Griechen ist deshalb auch keine einzige unzweifelhaft ächte notirt vorgefunden und bis zu uns gelangt. Die Volkslieder der heutigen Griechen, welche sich ebenfalls von Mund zu Munde fortpflanzen, und von denen ich in der Beilage eine den besten älteren und neueren Quellen entnommene Anzahl mittheile, werden uns daher einen deutlicheren Begriff von dem Charakter der Melodien jener älteren Griechen geben als die wenigen, schon früher erwähnten notirten Melodienproben aus einer Zeit, in welcher die Blüthe der Tonkunst ohnehin längst vorübergegangen war.

Griechenlands Stern war erloschen. In Aegypten aber waren bereits unter Psammetich (660 v. Chr.) griechische Colonisten wohlwollend aufgenommen worden; diese brachten den jungen Aegyptern ihre Sprache und Kenntnisse bei, und wurden von denselben dafür in die schon dem Untergange nahen Tempelgeheimnisse eingeweiht. Hier also, wo Alexander d. G. 332 v. Chr. Alexandria gründete und zum Hauptsitze seines Reiches und des Welthandels bestimmte, ging die Saat griechischer Cultur in der Asche ägyptischer Weisheit herrlich auf, und nach dem Verfalle Athens fanden Künste und Wissenschaften in Alexandria ein zweites Vaterland. Die Ptolemäer, welche nach dem Tode Alexanders (323) daselbst die Herrschaft übernahmen, gingen in die Absichten des Gründers dieser Stadt ein und brachten den ganzen Schatz der griechischen, hebräischen, indischen und später auch der römischen Literatur in eine kostbare Bibliothek von 100,000 Bänden oder Rollen zusammen. In dem grossartigen Museum wohnten und wirkten die Gelehrten, deren Wissen hier auf die sieben freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik zurückgeführt wurde. Zur Zeit des Ptolemäus Soter († 284 v. Chr.) eröffnete **Euclides** eine Schule der Mathematik in Alexandria, und unter seinem Namen sind zwei musikalische Schriften, eine Einleitung in die Tonkunst und eine mathematische Klanglehre auf uns gekommen. Auch der oben erwähnte **Alypius** lebte in jener Stadt. und ein Bruchstück aus seiner Einleitung in die Musik, welches noch vorhanden ist, enthält ein vollständiges System der Tonzeichen in allen griechischen Tonarten und Klanggeschlechtern. Der letzte zu Alexandria lebende musikalische Schriftsteller von Bedeutung ist der namentlich als Geograph, Astronom und Mathematiker berühmte **Claudius Ptolemäus** (im 2. Jahrh. n. Chr.), welcher in seiner Harmonik die entgegen-

*) Die alten Griechen hatten zu dem angedeuteten Zwecke jedenfalls vier verschieden klingende Sylben ausgewählt, und sprachen deshalb auch wahrscheinlich, den Neugriechen gleich, die Sylbe τη wie ti aus.

gesetzten Ansichten des Pythagoras und des Aristoxenus dadurch zu verbinden suchte, dass er das Gehör und den Verstand als die gemeinsamen Kriterien der Musik annahm. Er führte die fünfzehn Tonarten der Griechen auf die oben genannten sieben Tropen zurück und bezeichnet den **Didymus** als den Ersten, welcher das richtige Verhältniss der reinen grossen Terz 5:4 und eben so der kleinen Terz 6:5 auffand. Doch erkennen beide Schriftsteller diese Intervalle noch nicht für consonirend an.

Aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. besitzen wir nun noch eine dem grösseren Theile nach historische Schrift über Musik von **Plutarch** und ein umfassendes theoretisches Werk in drei Büchern von **Aristides Quintilianus**. Das letztere enthält im zweiten Buche eine vorzügliche Abhandlung über den Rhythmus, aus welcher hervorgeht, dass gerade dieser Theil der Tonkunst am Meisten ausgebildet war, und dass in ihm die Hauptkraft der griechischen Musik gelegen habe. Aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. sind endlich ausser den schon genannten Schriften des **Ptolemäus** und des **Alypius** noch ein Handbuch der Harmonie von dem Pythagoräer **Nicomachus** und die Einleitungen in die Musik von **Gaudentius** und **Bacchius** dem Aelteren zu erwähnen. Der Letztere ist ein Anhänger der Lehre des Aristoxenus, nimmt aber mit Ptolemäus nur die sieben in der Stellung der Halbtöne verschiedenen, statt der früheren fünfzehn gleichförmigen Tonarten an. Seit Plutarch finden sich bereits einzelne Andeutungen in den genannten und in anderen alten Schriftstellern vor, welche schliessen lassen, dass damals die Quarten, Quinten und Octaven auch als Symphonien oder Consonanzen im Gebrauche waren, deren Töne gleichzeitig gesungen oder gespielt wurden. Gaudentius spricht sogar von einer zwischen Symphonie und Diaphonie stehenden Paraphonie, bei welcher die zusammenklingenden Töne dennoch zu consoniren schienen, wie seinen Beispielen nach der Tritonus *F — H* und der Ditonus *G — H*. Doch ist in keinem der oben erwähnten Werke eine Anleitung zu finden, unter welchen Bedingungen überhaupt Zusammenklänge anzuwenden seien; sie scheinen vielmehr jederzeit nur als Verdoppelungen einer Melodie in den angegebenen Consonanzen, nicht aber als organische Glieder einer harmonischen Folge in unserem heutigen Sinne gebraucht worden zu sein. Der im III. Jahrh. n. Chr. lebende Platoniker Aelianus bestätigt diese Ansicht, indem er sagt, dass eine Symphonie die Vereinigung zweier und mehrerer, der Höhe oder Tiefe nach verschiedener Stimmen und deren Fortschreitung in gleicher Bewegung sei.

Die Macht der freien Kunst der Töne war gebrochen; die Kritik trat an die Stelle des Genies, und statt der schaffenden Geister erstanden die gelehrten Theoretiker, die Sammler und die Ausleger. Seit 146 v. Chr. war Griechenland, das Schicksal Macedoniens theilend, eine römische Provinz geworden und alle seine Kunstschätze, ja selbst seine Künstler und Gelehrten wanderten hinüber nach Rom, der neuen Hauptstadt der damaligen gesammten Kunstwelt. Doch konnte die Tonkunst selbst in dem goldenen Zeitalter der römischen Literatur um Christi Geburt keinen neuen Aufschwung nehmen. Die Musik der Römer war ohne alle Ursprünglichkeit; sie war diesen von den Griechen als eine Kunst überbracht worden, welche ihren lebensfähigen Inhalt längst verloren hatte, und konnte deshalb bei dem so kriegerischen Volke niemals zu einer genialen Höhe gelangen. Constantin d. G. verlegte den römischen Kaisersitz nach Byzanz, liess sich im Jahre 308 taufen, und erhob damit das Christenthum zur Staatsreligion. In dieser Periode der höchsten Begeisterung für die immer mehr Boden gewinnende Lehre Christi hob Theodosius d. G. 392 allen heidnischen Religionsdienst auf, und in Folge dessen zerstörten nun christliche Barbaren die herrlichsten Tempel und andere Kunstwerke des Alterthums. Auch die oben erwähnte alexandrinische Bibliothek, und mit ihr der

ganze mühsam zusammen gebrachte Schatz alles griechischen Wissens wurde als ein Opfer ihres Fanatismus den Flammen übergeben. Aus den Trümmern griechischer Theorien fand der verdienstvolle Bischof von Mailand, St. Ambrosius, ein Genosse dieser aufgeregten Zeit, vier Tropen heraus, und gebrauchte diese diatonischen Tonleitern als Grundlagen der von ihm eingeführten Kirchengesänge. Als auch die letzten Sterne der klassischen römischen Literatur schon untergegangen waren, schrieb noch im VI. Jahrhundert der als Philosoph und Staatsmann berühmte **Boëthius** ein lateinisches Werk über Musik, welches deshalb von Bedeutung ist, weil dieser Autor Anlass gab, die bis dahin noch vorhandenen und von ihm vielfach angeführten musikalischen Schriften der Griechen zu weiteren Untersuchungen über die einst so wunderbar mächtige Musik jenes herrlichen Volkes zu benutzen.

Die Kunde von dem Ruhme und Glanze des alten Griechenlands aber pflanzte sich weiter und weiter fort, und wie nach den Stürmen der Völkerwanderung, so suchte man auch bei der frischeren Wiedergeburt aller Künste und Wissenschaften im XVI. Jahrhundert durch eifriges Studium der noch übrig gebliebenen alten Schriften und Denkmale die Blüthezeit von Hellas aufs Neue herbeizuführen. Alle Theorien der Scholastiker des Mittelalters stützen sich auf griechische Autoritäten, und das Streben, jenes untergegangene Ideal der Tonkunst wieder zu gewinnen, ist durch die ganze Geschichte unserer Musik bis auf die neueste Zeit hin, nachzuweisen. So gründeten sich die ersten harmonischen Versuche Hucbald's im X. Jahrh. auf die von den Griechen festgestellten Consonanzen der Quarte, Quinte und Octave; so bildete Guido von Arezzo im XI. Jahrh. seine Tonleiter (Gamma), indem er dem grossen Musiksysteme der Griechen noch den Ton Γ in der Tiefe hinzufügte, ein Ton, welcher übrigens schon dem Aristides Quintilianus bekannt war, da er ausser den oben genannten fünfzehn noch eine sechzehnte Tonart angiebt, deren Proslambanomenos einen Ganzton unter dem der hypodorischen lag. Im XV. Jahrh. entstand aus dem Simicum der Griechen, indem man statt des Plectrums Tasten, mit Spitzen von Rabenfedern versehen, auf die Saiten wirken liess, das Clavicymbalum oder Spinet, die Grundform unseres heutigen Universalinstrumentes, des Claviers. Durch die Bemühungen der Tonsetzer des XVI. Jahrh., den Rhythmus der antiken Verse auch in die neuere Musik zu übertragen, entstand ein mehr fasslich und gleichmässig ausgebildeter Periodenbau, und die eines wärmeren und leidenschaftlicheren Ausdruckes fähige Chromatik jener Zeit, angeblich der altgriechischen nachgebildet, verdrängte die kältere und ernstere Diatonik der Kirchentöne. Als Frucht des Forschens nach dem wahren Wesen der griechischen Musik entwickelte sich ferner gegen das Ende desselben Jahrhunderts die den Worten der Dichtung angemessenere, ausdrucksvollere Monodie und die jene ursprünglichen Künste Poesie, Musik und Tanz abermals in sich vereinende Oper. Ich erinnere noch an das so erfolgreiche Streben Gluck's, durch eine völlige Reform dem in geschmackloses Virtuosenthum herabgesunkenen musikalischen Drama die einst gehabte klassische Würde und Wahrheit wieder zu verschaffen, und an Mendelssohn's erhabene Musik zu den Chören der in neuester Zeit wieder ins Leben gerufenen griechischen Tragödien. Endlich aber ist ja auch das „Kunstwerk der Zukunft" des als Dichter und Musiker gleich hochbegabten Richard Wagner nur die Idee einer unserer Zeit und unserem Volke angemessenen Wiederbelebung jenes grossartigen, ebenfalls alle edleren Künste in sich vereinenden und dem gesammten Volke gewidmeten nationalen Dramas der Griechen.

Druckfehler-Berichtigung.

Seite 29 Zeile 20 von oben liess:

6. Hypophrygisch: *G A h c D e f G*

Berlin, Schnellpressendruck von W. Buxenstein.
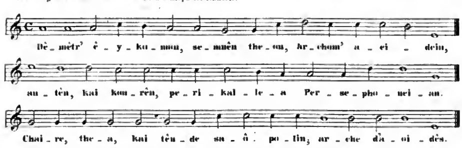
Musikbeilage zur Geschichte der griechischen Musik

von

C. F. WEITZMANN.

A. Altgriechische Melodien.

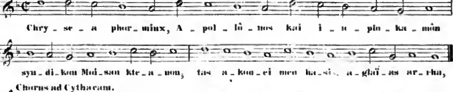
I. **Bruchstück einer homerischen Hymne an Demeter.** Mit den griechischen Tonzeichen für die Singstimmen und denen für die Instrumente abgedruckt in dem **Estro poetico armonico** etc. des **Benedetto Marcello.** Venezia, 1724 _ 1726. In der Ausgabe von 1803 steht es im dritten Bande, Seite CXXXIII.



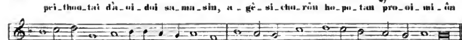
Die schönlockige Demeter, die ehrwürdige Göttin, beginne ich zu singen,
Sie, und die Jungfrau, die sehr schöne Proserpina.
Sei gegrüsst, Göttin, und erhalte die Stadt, beginne den Gesang.

II. **Der Anfang von Pindar's erstem pythischen Siegesgesang.** Die griechischen Tonzeichen und deren Entzifferung zuerst mitgetheilt von **Athanasius Kircher,** in der **Musurgia universalis.** Rom. 1650. Tom. I. Pag. 542.

Monophonia.



Chorus ad Cytharam.
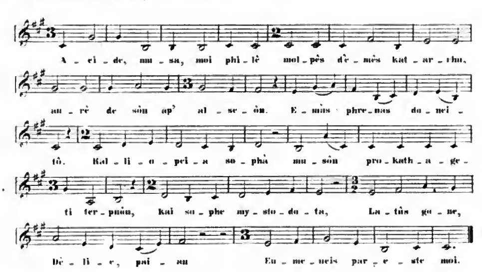


Goldne Leyer, deren Besitz Apollon theilt mit euch, ihr veilchengelockten Musen,
Deiner horcht beim Festesbeginn der Tanzschritt blühender Jugend.
Und gehorsam folgen dem Wink die Sänger, wenn du anhebst, leise geregt, das Chorlied,
Und den Blitzstrahl löschest du aus, des Feuers treffenden Wurfspeer.

*) bei Kircher: tôn phroi _ me _ on

III. **Der Anfang einer Hymne an Calliope von Dionysius.** Die griechischen Tonzeichen der drei folgenden Hymnen wurden zuerst mitgetheilt von **Vincentio Galilei** (Discorso della musica antica e della moderna. Fiorenza, 1581.
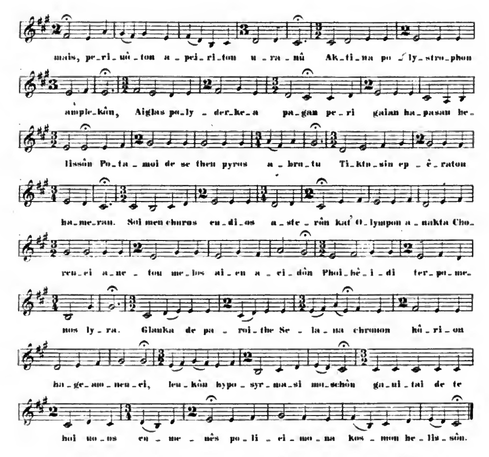
Die Entzifferung der nächsten Hymne ist von **J. P. Burette.**



Singe, mir vertraute Muse!
Lenke meiner Stimme Ton,
Und die Lüfte deiner Haine
Lass mir Sinn und Geist durchwehen!
Weiseste Calliope,
Führerin der holden Musen,
Und du, weiser Gott der Weihung,
Sohn Latonens, Päon, Delier!
Fördre deines Sängers Lied. (Forkel.)

IV. **Bruchstück einer Hymne an Phöbus.** Nach F. W. Marpurg's Entzifferung (Krit. Einl. in die Gesch. und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Berlin, 1759.)

Chi - o - no - ble - pha - ru pa - ter A - ûs, rho - do - es - san hos an - ty - ga pô - lôn
pta - nois hyp' i - chnessi di - ô - keis, Chry - se - ai - sin a - gal - lo - me - nus ka -



Vater der lichthell blickenden Eos,
Der du den rosigen Wagen dahintreibst,
Unter geflügelter Rosse Spur,
Hoch prangend im Schmuck gold'nen Gelocks,
Über des Himmels unendlichen Rücken,
Flechtend den vielfach gewundenen Strahl,
Ziehst du des Lichts segenvoll Netz
Rings um die Länder des Erdrunds.

Dich gebären die Ström' unsterblicher Glut,
Viel ersehnter Tag! und es tanzt
Dir der Gestirne heiterer Chor
Über den Olympos dahin, o Herrscher,
Stets dir singend ein heiliges Lied,
Ergötzt von des Phöbos Lyraklang.
Voran dir wandelt die bleiche Selene,
Unter Orion, dem Führer des Chors,
Auf dem Gespann schwer wandelnder Rinder.

(Herder.)

V. Hymne an Nemesis von Mesomedes. Nach der Entzifferung und deutschen Uebersetzung von Dr. Fried. Bellermann.
(Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Berlin, 1840.)

Ne _ me _ sis, du des Le_bens Ent_schei_de_rin, du der The_mis ge _ flü _ gel_tes,

strenges Kind, die Sterb_li_cher trotzi _ ge Hof _ fahrt du be_zäh_mest mit e _ her_nem

Zü _ gel, feind bist du ver _ derbli_chem Menschen_stolz, und ver_bannst aus der See_le die Frech_

heit. Unter'n Schwung deines Rad's ohne Spur und Halt wird ge_stürzet das lachen_de Menschen_

glück, un_sichtbar begleit'st du den Wan_drer, und beug'st ihm den trotzi_gen Na_cken An das

Le _ ben be_stän dig ein richtend Maass an_legst du, zum Bu_sen ge_senkt den Blick, das

Joch in der Hand das uns bän digt. Sei gnä _dig du hei _ li _ ge Rich_te _ rin Ne _ me_

sis, du des Le_bens Ent_scheide_rin. Ne_me_sis, dich un _ sterbli _ che sin_gen wir, un_

trüg_li_che Sie_ge_rin, mächt'gen Flugs, auch The_mis, die ne_ben dir richtend sitzt, dich,

die du er_grimmst ob des Menschen Trotz, und hin_un_ter ihn bannst in den Tar _ ta _ rus.

Bei den mit * bezeichneten Stellen fehlen in den Handschriften die Tonzeichen.

B. Neugriechische Melodien.

VOLKSLIEDER.

„Zerschneide die Orange." Im Lande selbst von Leopold Schefer aufgezeichnet (Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Leipzig, 1823.)

Con moto e tenerezza.

No. 1.

Kop_se to por_to_gal _ lo kä_dos mu_to' mi_so! diat' i_mä gas_tro_me_ni, na _ minto sko_tos tho! di_at' i_mä gas_tro_meni, na _ min to skotus tho!

Liebeslied: Echo, echo käron den diawi tavtata.

Lento.

No. 2.

So lang, so lan _ ge Zeit durchschweift' ich nicht die Gas_se drinnen du wohnst, du lachst, da blühn die Bäume, es grünt und rauscht das Laub! die Fluren sprossen Blumen durch dich Gebie_te_rin!

Nachtlied der Schiffer. „Phengari mu!"

No. 3.

Mond du mein Freund, schweb' hoch hin_auf! Bin ich auch fern, wo du mir scheinst da bin ich ü_ber all da_heim. Bin ich auch fern, wo du mir scheinst, da bin ich ü_ber_all da_heim.

Lied: (Dr. D. H. Sanders, Neugriechische Volkslieder. Manheim, Bassermann, 1844. 8.)

Andante.

No. 4.

Distichon.

No. 5.

Tetrastichon.

Moderato.

No. 6.
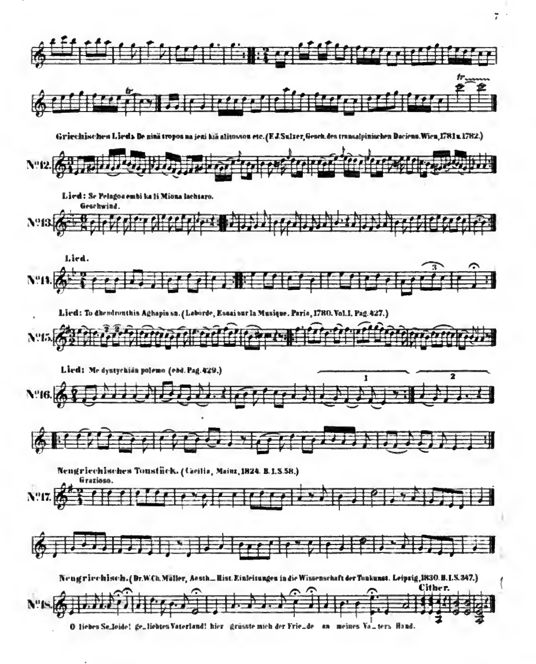
Tanzlied.
Moderato.
No. 7.

Tanzlied. Im Lande selbst notirt von G. Brod.
Andante.
No. 8.
p *mf*

Syrtos. (O. M. Bar. v. Stackelberg, der Apollotempel zu Bassae in Arcadien. Rom, 1826. gr. Fol.)
Andante.
No. 9.

Syrtos.
No. 10.
1 2
3

Abendfeier.
No. 11.
3


tr
Griechisches Lied: De ninä tropos na jeni kiä alitosson etc. (F. J. Sulzer, Gesch. des transalpinischen Daciens. Wien, 1781 u. 1782.)
N°12.
Lied: Se Pelagos embi ka li Miona lachtaro.
Geschwind.
N°13.
Lied.
N°14.
3
Lied: To dhendronthis Aghapis sa. (Laborde, Essai sur la Musique. Paris, 1780. Vol. I. Pag. 427.)
N°15.
Lied: Me dystychiän polemo (ebd. Pag. 429.)
N°16.
1
2
Neugriechisches Tonstück. (Cäcilia, Mainz, 1824. B. I. S. 58.)
Grazioso.
N°17.
Neugriechisch. (Dr. W. Ch. Müller, Aesth_Hist. Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Leipzig, 1830. B. I. S. 347.)
Cither.
N°18.
O liebes Se_loide! ge_liebtes Vaterland! hier grüsste mich der Frie_de an meines Va_ters Hand.

Neugriechisches Nationallied. (National-Lieder aller Völker N°. 42. Berlin, Schlesinger.)

Kräftiges Marschtempo.

N°. 19.

Brü_der, auf! Brüder, kommt! denn es schlug der Freiheit Stunde!
Denn es steht Hel_las neu mit der al_ten Kraft im Bunde!
Lasst den Tyrannen zittern, die bö_se Stunde wittern! Die Waffen nehmt, die Waffen nehmt, nehmt Al_le, gross und klein! die Waffen nehmt, die Waffen nehmt, nehmt Alle, gross u. klein! Das Schwert! das Schwert! das Schwert! d. Schwert! d. Schwert! d. Schwert! Die

Griechisches Lied, welches in der Moldau gesungen wird. (Leipz. allgem. mus. Zeitung B. XXIII. 1821. S. 525. Mittheilung aus Jassy.)

N°. 20.

Epirotisch. Euphrosine, Romanze. (v. Stackelberg, a. a. O.)

N°. 21.

Macedonisch. „Dia mawra matia chanomi.“ (L. Schefer, a. a. O.)

N°. 22.

Thessalisch. „Galana ta dyo ommatia!“

N°. 23.

Him_mel_blau ist dei_ner Au_gen Paar, und hat schwar_ze Au_gen_brau_nen, o weh, o weh!

Aus Messulongi in Aetolis

Nº 24

Athenisches Liebeslied. (v Stackelberg, a. a. O.)

wehklagender Refrain.

Nº 25

In der Ferne scheinst du 'ne Li _ lie und in der Nähe 'ne Rosenknosp', ach wohl, ach wohl, ach wohl, ach wohl, _ _ _ _ ach wohl! ja. O wär' es möglich, gol_de_nes Vöglein, ich würd' dich schliessen in meine Seel' ein. ach wohl, _ _ _ _ _ ach wohl! ja!

Arcadisches Hirtenlied (Das Räuberlied „Sabbato" geht nach derselben Melodie.)

Nº 26

Ich wollte eins, ich wollte zwei, ich wollte drei und fünfe, ich wollte in die Fremde ziehn.

Kretisch. (L. Schefer, a. a. O.)

Nº 27

1 2

ten ten.

ten.

D.C.

Chiotisch.

Nº 28

D.C.

Smyrnisch. Liebesklage: Noch nie ist Lieb' gewesen befreit von heisser Pein. (v Stackelberg, a. a. O.)

Nº 29

3

3

Greco_italisch: Kori malamatenia mou (J. A. Villoteau, de la musique de quelques peuples de l'Asie et de l'Europe. Descript. de l'Egypte. Paris.)

No. 30. Moderato. — Fine. — Più lento. — Tempo I°. — D.C.

Romeïka, syrtos.

No. 31. Prelude — Chant.

Ritournelle.

VOLKSTÄNZE.

Geschwinder Reihentanz: Chorus. (Salzer, a. a. O.)

No. 32.

Griechischer Gürteltanz.
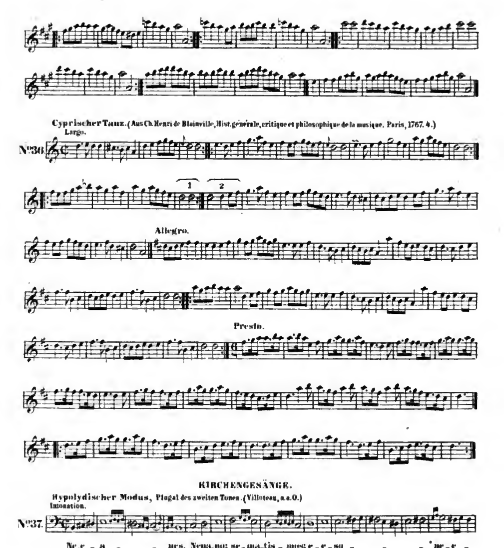
No. 33. Moderato.

Griechischer Nationaltanz. (Aus Bartholdy, Reise in Griechenland. S. Leipz. allgem. mus. Zeitung. VIII Jahrg. S. 279.)

No. 34. — D.C.

Tanz der Inselbewohner des Archipelagus. (Laborde, a. a. O. Tom. II. Anhang, Pag. 171.)

No. 35.



e _ go _ _ o: se_natis_mos: e _ e _ xo _ ur _ e _ o: e _ nar _ _ xis.

Hypophrygischer Modus, Plagal des dritten Tones (Villoteau, a. a. O.)

Intonation.

N°38.

A _ n̄nes Tro_mi _ kon _ _ _ _ pa _ ra _ ka _ _ les _ ma.
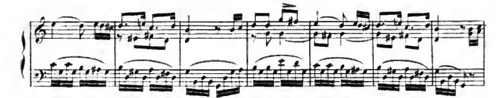
HARMONISCHE BEARBEITUNGEN NEUGRIECHISCHER MELODIEN.
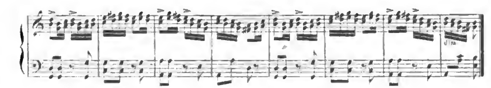
„Kopse to Portogallo."

Con moto e tenerezza.

N°39.

pp





Kretisch.
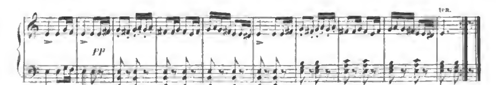
N°40.

ten.

f

ten.

f



D.C.

Stich v. F. Bothe.

Druck v. J. Meier in Berlin.



